

الألف كتاب (الثانى)

٧٤



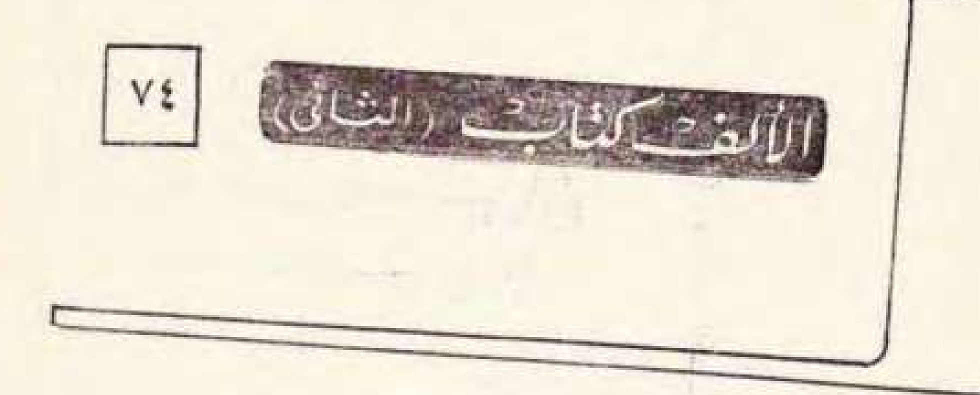
التذوق السينمائى

تأليف : آلا[illegible]يار

ترجمة : وداد عبد الله

مراجعة : هاشم النحاس





الكتاب السينمائى (٥)
إشراف
هاشم النحاس

التذوق السينمائى

الألف كتاب الثانى

التذوق السينمائى

تأليف : آلان كاسبيار
ترجمة : وداد عبد الله
مراجعة : هاشم النحاس



الهيئة المصرية العامة للكتاب
١٩٨٩



تمهيد

ان الفيلم السينمائى - بوصفه شكلا من أشكال الفنون - تطور حديث العهد نسبيا • ولأنه جديد على هذا النحو فانه يتعذر علينا أن نظفر بفهم سديد لطبيعته رغم أن العديد من نظريات الفيلم طرح على بساط البحث ابان تاريخه القصير • وفى حين أن هاتيك النظريات كانت على الجملة مفيدة الا أنها اتجهت الى تناول الفيلم فى ضوء الفنون الأخرى فاولئك الذين اقبلوا على دراسة الفيلم مزودين بخلفية فى الدراما يؤكدون عمومية عناصره مع المسرح من حيث التمثيل والحوار والاخراج • ويرى مؤرخو الفن صورة الفيلم غالبا باسلوب التوازن والتناسب والايقاع والحجم ونسيج التراكيب ، ويطبق نقاد الأدب على الأفلام مناهج التفسير اللغوية والرمزية التى يستخدمونها فى تحليل الشعر والرواية •

وعلاوة على هذه الوشائج التى تربط الفيلم بأشكال الفنون الأخرى فانه ثمرة خاصة متفردة لاقتران العناصر التقليدية للممثل والمنظر والحوار والزى والموسيقى بالامكانيات الجديدة التى استحدثتها الكاميرا وعملية التوليف • ويهدف هذا الكتاب الى القاء الضوء على تلك الثمرة : فالجزء الاول يتناول المادة الاساسية للفيلم - أى العناصر البصرية والسمعية وتلك الوسائل السينمائية التى تعتمد على قدرات المتفرج الادراكية والانفعالية • ويركز الجزء الثانى على الكيفية التى تخلق بها الصورة السينمائية الواقع - واللا واقع •

ويختتم الجزء الثالث الكتاب بفحص مدقق للأساليب السينمائية وبعض الأسس النظرية للنقد السينمائى •

ويتطلب تذوق الأفلام السينمائية تذوقا تاما ألفة التعود على الأبعاد الجمالية للأفلام ، ولهذا سوف يتم التركيز هنا على التعريف بالخواص

المندمجة وعلى فهم النواحى البصرية والسمعية وغيرها من نواحى الفيلم التى تخرج تلك الخواص الى حيز الوجـــود ٠٠ ومع هـذا ولأن الأثر الجمالى لعنصر بصرى أو سمعى معين يتحدد جزئيـا بالعنـاصر الأخرى التى يتفاعل معها ـ فانه لن يتيسر تقييم أى من تلك العناصر فى حد ذاته (حركة الكاميرا ، طراز المنظر ، مؤثر بصرى خاص أو أى شىء آخــر) دون تقييد ٠ وغاية ما يستطيعه المرء فحسب أن يقول ان عنصرا معينا يميل الى احداث تأثير معين ٠ وقد استشهدنا بكثير من المناظر والمشاهد المستمدة من أفلام سينمائية شتى ووصفناها فى ثنايا صفحات الكتاب ٠٠ ويقتضى الوصف حتما التفسير والتأويل ، ولأن الأفلام (شأن كافة أعمال الفن) تدعو الى تفسيرات متباينة ، فانى أود أن أؤكد أن ما أوردناه منها هنا قدم فحسب باعتباره من الطرق المفيدة فى تقدير الأفلام المدروسة ٠

الجزء الأول

مجال الفيلم

تتألف الخواص المرئية للفيلم من عوامل متعـــددة ـ خامة الفيلم والعدسات وزاوية التصوير ووضع الكاميرا والتأطير (تكوين الكادر) وحركة الكاميرا والجسم المصور والتوليف والمؤثرات البصرية والاخراج·

وربما نظر المرء الى هذه العوامل على أنها تهم صناع الأفلام لا متذوقى الفيلم السينمائى ، بيد أن الحقيقة هى أن جميع الخواص المرئية يمكن أن يدركها رواد السينما الذين يبذلون الجهد لرؤيتها · ومـــا ان يتم التعرف عليها حتى تصبح مصدر الكثير من المتعة التى تســتمد مـن السينما · وفى بعض الأفلام ـ حيث يستدل على الحدث بعامل أو اثنين مرئيين فحسب ـ يصبح التعرف على هذه الخواص المرئية أمرا حاسما فى عملية الفهم ·

١ ـ العناصر المرئية

خامة الفيلم :

الحبيبية والتباين :

ان نوعية الفيلم المستخدم فى تصوير موضوع ما ، تؤثر كثيرا فى الجودة الفنية للعمل المنجز · والسمتان البارزتان فى خام الفيلم اللتان تؤثران أشد التأثير على مظهر الفيلم السينمائى هما : الحبيبية والتباين · وتشير الحبيبية الى حجم الجزيئات الدقيقة التى تشكل الصورة الفيلمية · فالفيلم خشن الحبيبات ينتج صورة « محببة » فى حين ينتج ناعم الحبيبات صورة أنعم وأملس · ويشير التباين الى التمايز الذى يمكن أن يسجله الفيلم فى تدرجات الشدة أو اللون ·

فى فيلم « **معركة الجزائر** » (١٩٦٧) صور المخرج Gillo Pontecorvo جيللو بونتكورفو مناظر الشوارع بفيلم أعطى صورة «حبيبية» الشكل · وكان هذا المظهر مؤثرا فى ناحيتين · أولاهما ، مادام شريط الجريدة السينمائية التسجيلية يصور غالبا فى فيلم من هذه النوعية ، فقد أسبغ على « معركة الجزائر » مظهر تصوير الاحداث الفعلية فى مواقعها الطبيعية وحقيقة جاء المظهر مقنعا جدا الى حد جعل من الضرورى أن يعلن فى بداية الفيلم أن كل أحداثه « ممسرحة » · وثانيتهما ، أعطت سمة الحبيبية خشونة مرغوبة فى مشاهد بلاد الجزائر ، لولاها لصارت جميعها ناعمة رقيقة أكثر من اللازم بما لا يوائم أحداث دراما ذات طبيعة وحشية جافية على هذا النحو ·

على نقيض ذلك ، صور فيلم « **الفيرا ماديجان** » (١٩٦٧) للمخرج Bo Widerberg بو وايدربيرج بفيلم ناعم الحبيبات مما أضفى على الصورة جمالا ناعما ضاعف من تأثير مزاجه وجوه الرومانسيين ·

وهناك أفلام أخرى تمزج بين نوعيتى الفيلم الخام · ففى فيلم انجمار برجمان « **الفراولة البرية** » (١٩٥٧) مثلا ، صورت كوابيس الشخصية الرئيسية بفيلم خام حبيبى بينما صورت مناظر الذكريات العاطفية بفيلم ناعم غير حبيبى ·

وفيما يتعلق بقدرة تمايز الفيلم الخام (السابق ذكرها) نجد فى الفيلم الأبيض/أسود مجالا رحيبا متيسرا · فى فيلم جون فورد « **المخبر** » (١٩٣٥) أبرزت خامة الفيلم جمال الضباب وتنوعه فعرضت عددا وافرا من التمايزات على مدرج اللون الرمادى ـ متراوحة من اللون المقارب للأبيض الى اللون المقارب للأسود ·

ولو كانت خامة الفيلم أضيق مجالا فى تمايزات اللون الرمادى ، لسجلت شتى أشكال الضباب وكأنها تبدو متماثلة بدرجة كبيره جدا ·

وفى سياق بعض الأفلام ، تستحب خامة الفيلم ذات التباين الشديد كما نرى مثلا حين تعبر التباينات الصارخة بين الأبيض والأسود عن موقف مكثف التحديد · ويعتبر مشهد الكابوس الذى يفتتح فيلم برجمان « **الفراولة البرية** » نموذجا لاستخدام هذه النوعية من الفيلم الخام ·

وفى الفيلم الملون تعادل درجات الاشراق المميزة للون ما تدرجات اللون الرمادى فى الفيلم الأبيض/أسود · وقد بين فيلم ستانلى دونين « **اثنان للطريق** » (١٩٦٧) الزمان والمكان فى مناظر عديدة باختلافات دقيقة بارعة فى الزى وموقع الحدث عن طريق الاختلافات فى اللون ·

الملون والأبيض/أسود :

الى جانب الاختيارات المتاحة فيما يتعلق بتمايزات الحبيبية والتدرج اللونى فى خامات الفيلم المتنوعة ، يجب على صانعى الأفلام أن يقرروا ما اذا كانوا يستخدمون خام الفيلم الملون أو خام الفيلم الأبيض/اسود ·

وكما تأكد مرارا فانه لا الفيلم الملون ولا الفيلم الأبيض/أسود بأفضل فى جوهره من الناحية الفنية · فكل منهما له امكانياته التعبيرية الخاصة به ·

وخواص اللون التالية هى تلك التى ينبغى على صانع الفيلم أن يختار من بينها وفقا للتأثيرات المستهدفة بالنسبة لفكرة الموضوع والشخصية والحدث وتصميم المنظر · وعادة ما تكون الفوارق فى درجة الاشراق اللونى (ظلال لون ما) أيسر ادراكا فى اللون · وتعين هذه السمة الظاهرة على توصيل فكرة ما بالصورة المرئية خيرا من توصيلها بالحوار أو التعليق (وهى وسائل جد واضحة غالبا) ويستفيد آلان رينيه فى فيلمه « **موريل** » (١٩٦٣) من التنويعات الهائلة فى الظلال التى يوفرها اللون لكى يعبر عن فكرة أن الماضى لا يمكن تسجيله من جديد· فقد صورت المشاهد التى تستعيد فيها الشخصيات ذكرى العلاقات والأحداث بألوان رمادية باهتة عموما أكثر منها بألوان نقية خالصة · وتميز الالوان الرمادية الزرقاء والالوان البيج حالة الغيومة والغموض التى تتراءى عليها صور الذاكرة ، ويفصح خلط الالوان فى « لخبطة » عن تشتت الذاكرة ـ أشبه فى ذلك بالتسرب العشوائى لخبرتنا اليومية بالذكريات من و الى دائرة الوعى داخلنا ·

وعندما يمتزج الجزء الأكبر من اللون بما يتيحه هذا اللون من حيوية ، ينجم تأثير آخر ، وكثيرا ما تبدو المناظر الملونة أكثر تلاحما فى المكان والزمان من المناظر الأبيض/اسود ·· وثمة فيلم آخر للمخرج رينيه هو « **ليل وضباب** » (١٩٥٥) يعتمد على هذا الاختلاف ليقنعنا بفكرته المحورية بأننا لا نستطيع أن نعرف الماضى تمام المعرفة · ففى هذا الفيلم التسجيلى عن معسكرات الاعتقال النازية ابان الحرب العالمية الثانية ، وضعت الجريدة السينمائية والصور الفوتوغرافية التى التقطت وقت عمل المعسكرات مقابل التصوير الملون لأطلال المعسكرات فى الوقت الحاضر ، مؤكدا بذلك احساس البعد والتنائى عن الماضى ·

وفى اللقطات الخارجية ، ينقل اللون بوجه عام احساسا بالمكان أيسر منه فى الأبيض/أسود · ولما كان من المسلم به أن اللون الأزرق يميل الى « التراجع » بينما « يتقدم » لون آخر مثل الأحمر ، فان الترتيب الواعى للحدث بوضع الألوان المتقدمة فى أمامية الصورة والمتراجعة فى خلفيتها ، يزيد الشعور برحابة المكان فى الفيلم · ويمكن أن نعزو أثر

بعض الجمال فى المناظر الخلوية العظيمة التى ميزت أحد أفلام الوسترن كفيلم « شين » (١٩٥٣) لجورج ستيفنز - الى استخدام هذه الامكانية المعبرة للون ٠

وعلى العموم يتيح اللون مدى أرحب للتباينات عنه في الأبيض/أسود . واللون أفضل كثيرا فى تجسيم الحالة النفسية وأنجح فى ابراز الاختلافات بين ملامح معينة لواقع الفيلم ٠ ويعتمد فيلم فيلليني « ساتيريكون » (١٩٦٩) على قدرات الفيلم الملون هذه فى محاولته لكي يخلصنا من ربقة أسطورة عن العالم القديم ٠٠٠ فالعصر القديم ، وهو موضوع الفيلم ، يتصوره العقل غالبا على أنه عالم جليل رائق كلاسيكى كأنه تمثال . ولكن الفيلم يقدم تصويرا مختلفا تمام الاختلاف ٠ فلا شيء فى عالم هذا الفيلم نير مضيء أو أبيض أو مشرق ٠ وخلال معظم سياق الفيلم يعانى المرء من الظلمة والليل وعتمة الظلال ٠ « الملابس داكنة مغبرة فى الوان غير شفافة تحمل خواص الحجارة والتراب » ٠ ومناظر الترف والرفاهية تكتنفها الألوان السوداء والحمراء والصفراء والبنية ٠ وفى أحد المشاهد الساطعة فى الفيلم - وهو وليمة تريما لكيو ، تبدو وجوه الطبقة الراقية زائفة غير طبيعية (ذات مسحة حمراء أو زرقاء أو خضراء) وتتوكد الملابس وتسريحات الشعر الغريبة الشاذة بالألوان البرتقالية المحمرة الفاقعة ، بينما يغلب اللون البنى على صنوف الطعام ٠ وعلى النقيض ، يجلس فقراء المدعوين فى أماكن مميزة بألوان محايدة لا اسراف فيها مثل الأسود والرمادى ٠ ويصدم المتفرج بحقيقة أن مظاهر الزيف والتبذير والانحلال فى العالم القديم كانت تعيش جنبا الى جنب مع المظاهر الشائعة المألوفة فى الحياة ٠

والزمن عامل هام حاسم فى الاستخدامات الجمالية للون السينمائى وفى الفيلم ، يجب أن يعنى عناية كبرى بترتيب الصور الملونة وديمومتها على الشاشة . فاللون الذى يعرض فترة أطول مما ينبغى يفقد قوة مفعوله ، والذى يعرض فترة أقصر مما ينبغى يمكن أن يخفق فى تحقيق أثره المطلوب ٠ فى فيلم الفريد هتشكوك « دوار » (١٩٥٨) يستخدم تتابع لونى معين ٠ ففى الأجزاء الاولى منه تميل المناظر الخارجية نحو الالوان الخضراء والزرقاء وتميل المناظر الداخلية نحو البرتقالية والبنية والصفراء وقرب النهاية ، عندما حول سكوتى (Jimmy Stewart جيمى ستيوارت) الفتاة جودى الى مادلين (وتلعب دوريهما معـــا كيم نوفاك) فى توهم بتحقيق مرامه ، ينعكس نظام الألوان مشيرا الى تحول ادراك ستيورات

باستخدام المرشحات • وقد صممت بعض المرشحات خصيصا لاستخدامها مقترنة بهذا او ذاك من الفيلم الخام ، ولكن هناك أيضا مرشحات لكل الأغراض فعالة الأثر مع اى من النوعين • وتستطيع المرشحات أن تغير كلا أو جزءا فحسب - من مظهر وجودة صورة ما اعتمادا على ما يقتضيه سياق الحدث الفنى المحدد • اذ تكون وظيفتها تعويض حقيقة ان الدرجات اللونية غير المرشحة لا تضاهى غالبا ما تراه العين البشرية المجردة،او تغيير مظهر الأشياء لغرض تعبيرى معين • والى جانب تغيير الألوان ، تستطيع المرشحات ان تستحدث تدرجات لونية فى الفيلم الأبيض / أسود • (اذ يميل خام فيلم الأبيض / اسود الى عدم الحساسية لتدرجات اللون الأخضر فى الطبيعة أو للتمايزات اللونية بين السحاب والسماء) •

وتتطلب بعض الأجواء الفنية (على سبيل المثال ، سماء داكنة ترمز الى حادثة وشيكة الوقوع) أن يتغير جزء فقط من الصورة • هنا يوفر مرشح لكل الأغراض يسمى - بالمرشح المستقطب - طريقة لتعتيم السماء فى الوقت الذى يحتفظ بدرجات الاشراق اللونى لمظاهر البيئة الأخرى •

وهناك استخدامات أخرى للمرشحات : لتحسين المظهر بتنعيم الصورة (مرشح التنعيم) ، ولخلق مؤثرات الضباب والغيام (مرشحات هاريسون للضباب) ولخلق تباين خفيف والتقليل من التشبع اللونى (شاشات هاريسون لتخفيف التباين) • فى منظر اجتماع الشمل بفيلم آرثر بن « بونى وكلايد » (١٩٦٧) كان البطل والبطلة قد هربا من مطاردة محمومة فى أرجاء البلاد • ويضفى مرشح أحمر مظهر لون « الباستيل » الغائم المنتشر على اللقاء الدافىء المتباطىء الهادىء مع أم بونى ، لينقل الينا دفء الحنين الذى تستشعره كل منهما نحو الأخرى •

العدســات :

ان نوع العدسة المستخدمة فى التصوير ذو تأثير بالغ الأهمية على ما نراه • وتشتمل مجموعة العدسات على عين السمكة ، والزاوية المنفرجة ، والعادية وبعيدة المدى (بما فيها عدسة التليفوتو المستخدمة كثيرا) والزوم • وغالبا ما تستغل العدسات ببراعة لاخراج صورة ناعمة • تضفى عدسة عين السمكة على الأشياء مظهرا غير حقيقى الى حد بشع يحتم قصر استعمالها على أحوال خاصة يكون القصد منها التعبير عن موقف غريب شاذ أو وجهة نظر مشوهة •

باستخدام المرشحات · وقد صممت بعض المرشحات خصيصا لاستخدامها مقترنة بهذا او ذاك من الفيلم الخام ، ولكن هناك أيضا مرشحات لكل الاغراض فعالة الأثر مع اى من النوعين · وتستطيع المرشحات أن تغير كلا أو جزءا فحسب - من مظهر وجودة صورة ما اعتمادا على ما يقتضيه سياق الحدث الفنى المحدد · اذ تكون وظيفتها تعويض حقيقة ان الدرجات اللونية غير المرشحة لا تضاهى غالبا ما تراه العين البشرية المجردة،أو تغيير مظهر الأشياء لغرض تعبيرى معين · والى جانب تغيير الألوان ، تستطيع المرشحات ان تستحدث تدرجات لونية فى الفيلم الأبيض / أسود · (اذ يميل خام فيلم الأبيض / أسود الى عدم الحساسية لتدرجات اللون الأخضر فى الطبيعة أو للتمايزات اللونية بين السحاب والسماء) ·

وتتطلب بعض الأجواء الفنية (على سبيل المثال ، سماء داكنة ترمز الى حادثة وشيكة الوقوع) أن يتغير جزء فقط من الصورة · هنا يوفر مرشح لكل الأغراض يسمى - بالمرشح المستقطب - طريقة لتعتيم السماء فى الوقت الذى يحتفظ بدرجات الاشراق اللونى لمظاهر البيئة الأخرى ·

وهناك استخدامات أخرى للمرشحات : لتحسين المظهر بتنعيم الصورة (مرشح التنعيم) ، ولخلق مؤثرات الضباب والغيام (مرشحات هاريسون للضباب) ولخلق تباين خفيف والتقليل من التشبع اللونى (شاشات هاريسون لتخفيف التباين) · فى منظر اجتماع الشمل بفيلم آرثر بن « **بونى وكلايد** » (١٩٦٧) كان البطل والبطلة قد هربا من مطاردة محمومة فى أرجاء البلاد · ويضفى مرشح أحمر مظهر لون « الباستيل » الغائم المنتشر على اللقاء الدافىء المتباطىء الهادىء مع أم بونى ، لينقل الينا دفء الحنين الذى تستشعره كل منهما نحو الأخرى ·

العدسات :

ان نوع العدسة المستخدمة فى التصوير ذو تأثير بالغ الأهمية على ما نراه · وتشتمل مجموعة العدسات على عين السمكة ، والزاوية المنفرجة ، والعادية وبعيدة المدى (بما فيها عدسة التليفوتو المستخدمة كثيرا) والزوم · وغالبا ما تستغل العدسات ببراعة لاخراج صورة ناعمة· تضفى عدسة عين السمكة على الأشياء مظهرا غير حقيقى الى حد بشع يحتم قصر استعمالها على أحوال خاصة يكون القصد منها التعبير عن موقف غريب شاذ أو وجهة نظر مشوهة ·

ويمكن استعمال العدسة المنفرجة الزاوية فى أجزاء كبيرة من الأفلام لاغراض تعبيرية • ويقدم فيلم كلود شابرول « أبناء العمومة » (١٩٥٨) مثلا خلابا على كيفية استعمال العدسات المنفرجة الزاوية لخلق التأثير الفنى • والمكان الذى نعيش فيه كل يوم ذو خطوط صارمة محددة المعالم : أطر الأبواب الخشبية ذات استطالة مستقيمة الخطوط الى أعلى والى أسفل ، وهى تحتفظ بهذه الخطوط حين نتحـــرك خلالهـــا • كذلك الحيطان والنوافذ وبراويز الصور والمناضد والكراسى لها طابع مماثل • وتحطم العدسات المنفرجة الزاوية فى فيلم « **أبناء العمومة** » هذه الخطوط الصلبة الجامدة • وحينما تتحرك كاميرا شابرول خلال المكان المصور ، يتشـوه شكل الأشياء وتتماوج الخطوط ويصبح الواقع المكانى فى مجمله متميع المظهر • والنتيجة هى أن البيئة المصورة فى الفيلم تفتقر الى طابع الصلابة والتماسك والثقة الذى نعهده بأماكن حياتنا اليومية • وعندما تقع فى نهاية الفيلم حادثة مروعة تساند طبيعة المكان الحدث الدرامى • ويستطيع جمهور المتفرجين أن يتقبل الحادثة المروعة لأنه ظل فى ناحية ما يلاحظ بيئة غير مطمئنة لا يستغرب حدوث أمر غير عادى فيها •

والعدسة العادية (وهى أشبه ما تكون بعدسة العين) مهيأة لالتقاط الخطوط الجامدة وصلابة البيئات اليومية • وتيسر هذه العدسة نمـط المظهر المكانى الذى أراد شابرول أن يحطمه • وقد استخدم فيتوريودى سيكا عدسة عادية فى دراما « **سارق الدراجة** » (١٩٤٧) وهو من أفلام الواقعية الجديدة ليخلق بيئة الفيلم النازعة الى الطبيعية •

وعدسة التليفوتو ــ وهى أطول العدسات الطويلة المدى ــ لها قدرة على ضغط المجال البصرى ــ فتعطيه بذلك مظهرا مشوها . ففى لقطة مدهشة تقريبا عند بداية فيلم مايك نيكولز « **عيار ٢٢** » (١٩٦٩) نرى ســـلاح الطيران الحربى وهو يستعد لطلعة جـوية من خـلال عدســة تليفوتو • وعندما يتجهون بالتاكسى الى منطقة التحليق ، يضفى عليهم ضغط المجال البصرى الناجم عن العدسة مظهرا متقزما شاذا يلائم وينذر بما يلى ذلك من عبث • وفى فيلم آخر لنيكولز ــ وهو « **الخريج** » (١٩٦٧) تبين لقطة بعدسة تليفوتو داستن هوفمان أثناء عدوه خـلال شوارع سانتا بربارا فى طريقه للحيلولة دون زواج الفتاة التى يحبها من رجل آخر • هنـــا يعطينا تشويه حركات هوفمان احساسا بأنه يجرى جهد طاقته ولكنه لا يبلغ غاية ــ وهو انطباع معبر عما يحدث عند تلك النقطة من سياق الحكاية •

ومع أن عدسات الزوم لا تقدم بوجه عام صورة حادة بمثل ما تفعل العدسات ذات البعد البؤرى الثابت التى ذكرناهـا آنفا ، فانها تنفرد بمزايا أدت الى استخدامها بكثرة نوعا ما فى السنوات الأخيرة · فهـذه العدسات ، التى تملك سرعة تغيير البعد البؤرى ، تستـطيع أن تعطى مظهر حركة اقتراب الكاميرا من الموضوع أو ابتعادها عنه · وثمة مشكلة فى التصـوير بالزوم هى أن المنظور ثلاثى البعد يغدو مشوهـا بعض الشىء · اذ يبدو المكان مسطحا أو ثنائى البعد اذا ما قورن بلقطة لنفس الموضوع أخذت بكاميرا أقرب اليه · وفى حالة اللقطة الأخيرة ، بينمـا تتحرك الكاميرا قدما الى الأمام ، تمر الأشياء على كل من الجانبين فتعطى احساسا بالعمق · أما فى حالة اللقطة الأولى ، فان المسـافة بين الكاميرا والموضوع تبقى كما هى ويضحى باحساس العمق · ومن مزايا تصوير الزوم أنه يستطيع توجيه انتباه المتفرجين بقـوة شديدة نحو موضوع معين · ذلك أن حصر الرؤية فى اتجاه معين يمكن أن يبرز بجلاء الجزء الذى يلزم معرفته بالذات من موقف · أضف الى ذلك أن الزوم فى تصـوير الأفلام التسجيلية أداة فعالة للحصول على منظر قريب مكبر للناس دون اشعارهم بوجود الكاميرا أكثر مما ينبغى ·

وتستطيع العدسات أيضا أن تؤثر فى مظهر الصور من خلال ضبط البؤرة : فالبؤرة الحادة تعطى مظهرا يطابق جدا مظهر الأشياء المألوف فى حياتنـا اليومية ، والبؤرة الناعمة تغيم الأشكال وتنعمهـا · وقد استخدمت البؤرة الناعمة الى الآن لخلق هالة من الرومانسية ، أو اضفاء جو من الغموض ، أو التعبير عن مشـاعر احدى الشخصيات (الاغماء ، الهذيان) أو تركيز الانتباه على جزء بمفرده من الشاشة ·

زاوية التصوير :

تتنوع الزاوية التى تلتقط منهـا صورة حدث درامى أو حادثة أو شخصية تنوعا هائلا وفق الهدف الفنى المتضمن · وقد صـور أورسون ويللز مشاهد عديدة فى فيلمه « **المواطن كين** » (١٩٤٠) الى أعلا من زاوية منخفضة (تحت مستوى النظر) قبالة مكان محصـور · وأضفى اتجاه التصوير هذا شعورا بالاحتواء على الحدث · ومن ناحية أخرى ، يتولد فى كل فيلم من أفلام هتشكوك تأثير مروع بلقطته المميزة كالعلامة التجارية حيث تحدق الكاميرا الى أسفل مباشرة من ارتفاع شاهق · ولعل أروع

ما تعى الذاكرة من هذه اللقطات تلك التى فى فيلم « **دوار** » حيث يحملق جيمى ستيوارت أسفله من ارتفاعات برج جرس الكنيســة شاهقه تدير الرأس ٠

وعلى أية حال ، بقيت زاوية التصوير القياسية هى تلك التى تقترب من رؤيتنا اليومية للأشياء ٠ وقد صور فيلم « **شين** » بهذا الأســلوب « العادى » ٠ ومن النــاحية الأخرى ، يستخدم فيلم « **الرجل الثالث** » (١٩٤٩) اخراج ســير كارول ريد ـ زوايا تصوير رأسية وغير عادية بكثرة ، تشوه مظهر الشخصيات والأشياء ووقائع البيئة المحيطة لكى تبرز بجلاء طبيعة الفيلم الدرامية الشاذة المشئومة ٠

وظيفة أخرى لزاوية التصوير هى تقديم وجهات النظر المختلفة ٠ اذ يقدم كثير من الأفلام وجهــة نظر المتفرج الخارجى فقط بوضع الكاميرا (وبالتالى المتفرج) موضع المتصنت خفية على الحدث ٠ وعندما تستخدم وجهة النظر الشخصية نرى كيف يبدو العالم فى عين امرىء ما وفقا لمزاجه أو حالة وعيه (سعيد ، حزين ، مذهول ، سكران ، مهذار ٠) على سبيل المثال ، حينما تفقد شخصية اهتمامها بشخص ما أو شىء ما ، يمكن أن تصور مشاعرها بحيوية فياضة بواســطة لقطة وجهة النظر الشخصية التى يبدو فيها ذلك الشخص أو الشىء فى صورة ناعمة بينما تبدو العناصر الأخرى داخل المنظر حادة الملامح ٠ ويمكن أيضا استخدام وجهة نظر فوق مستوى البشر ٠ ويحدث هذا عندما تقدم زاوية التصوير وجهة نظر ربما يستحيل على انسان أن يدركها ٠ واللقطة الافتتاحية لفيلم أورسون ويللز « **لمسة الشر** » (١٩٥٧) مثــال رائع على وجهــة النظر هذه ٠

وضع الكاميرا :

قد تتدرج أوضاع الكاميرا أثناء تصوير لقطة ما من اللقطة القريبة الى العامة ، مع مسافة متوســطة بينهما تعطى مرة أخرى نوعــا من المنظور (العــادى) ٠ وفيلم برجمان « **صرخات وهمسات** » (١٩٧٢) يحمل عذاب النفس فى فحواه وبطء الحركة فى مجراه ٠ فقد صور فى لقطات متناهيــة القرب الى حد أن لحظاته الموجعة بوجه خــاص تفرض نفسها على المتفرج بدرجة تكاد لا تحتمل ٠

ويأتى واحد من أحسن الاســـتعمالات الفنية للقطة العامة فى فيلم شابلن « **هجمة البحث عن الذهب** » (١٩٢٥) فى المنظر الذى تصعد فيه جماعة من الناس سفح جبل ، اذ يرمى تأثير المنظور العـــام الى تحويل حركات صعودهم الى تكوين للحركة على ساحة منظر طبيعى ·

وكما فى حالة زاوية التصوير · توجد لوضع الكاميرا مسافة «عادية» تتيح رؤية تامة نسبيا للشخصية · فمن هذه المسافة ، لسنا بعيـدين جدا عنها بحيث تغيب عنا رؤية الملامح البارزة ، ولا قريبين جدا منهـــا بحيث تصرف انتباهنا أوهى حركة من حاجب العين · وقد اســـتقرت أفلام بوجارت المثيرة ابان الأربعينات والخمسينات والتى صـــنعها تحت ارشاد هوارد هوكس وجون هيوستون – على استغلال هذه المســـافة المتوسطة · وكان أثر ذلك أن وضع الكاميرا لم يقتحم على المتفرج نطاق انتباهه للحدث ·

التأطير (تحديد أو ضبط الكادر)

أولا وقبل كل شىء ، تتضمن الاستعمالات الفنية للتأطير حقيقـة أن وجوده ينشىء مكانا ســينمائيا · وتحمل الأحداث التى تجرى فى نطاق هذا المكان دلالة لا تحملها الأحداث التى تجرى فى مكان غير محدود، على سبيل المثال ، يؤدى تقـارب حركات الشخصيات على الشاشة نحو نقطة ما الى الايحاء بأن شيئا هاما على وشك الوقوع · أما فى حياتنـــا اليومية حيث يفتقر المكان الى اطار يحدده ، فان حركات الناس المماثلة نحو كل منهم للآخر لا تحمل مثل هذا التضمين بحال ·

وداخل المكان الســينمائى يبرز أيضا الحجم النسبى (النســـبة المقياســـية) للأشخاص والأشياء · ويقدم فيلم رومان بولانســـكى « **سكين فى الماء** » (١٩٦٢) توضيحا بيانيا بصفة خاصة لكيفية استخدام النسبة المقياسية لتنمية العلاقات الدرامية · فالقصة تدور حول ثلاثة أشخاص : زوجان وفتى يلتقيان به مصادفة وهما فى طريقهما الى قضاء عطلة الأسبوع فى نزهة بحرية على ظهر زورقهما ·

نرى الرجل فى مطلع الفيلم فى لقطة قريبة جدا ، ومعه الفتى فى خلفية الصورة فى هذه اللقطة وفى كثير غيرها مما يتوالى · تعبر النسبة المقياسية جيدا عن العلاقات بينهما · فاللقطة القريبة للرجل تجعـــله

يهيمن على المكان السينمائى . وتتباين ضخامته النسبية مع حجم الصورة الضئيل الذى أسبغ على الفتى . وبهذا عبر عن سيطرة الرجل على الفتى من خلال النسبة المقياسية . ولكن ما أن ركبوا الزورق حتى انعكست النسبة المقياسية والعلاقات الأساسية . الآن يستحوذ الفتى على الانتباه فى أمامية الصورة بينما يشاهد الرجل فى خلفيتها بقوام ضئيل نسبيا . وفى لقطة أخرى أيضا ، تدل الأوضاع النسبية داخل المكان السينمائى المؤطر على الموقف . فهنا يعبر موقع الصبى بين الزوجين عن الفجوة العاطفية التى تفرقهما فى صميم علاقتهما معا .

ويجسد فيلم أكيرا كيروساوا « **سانجورو** » (١٩٦٢) – وهو فيلم عن طبقة الساموراى ذو نكهة تشبه كثيرا نكهة الوسترن الأمريكى – مثلا آخر على استخدام التأطير فى الدلالة على العلاقات . يصبح بطله سانجورو (ويلعب دوره توشيرو ميفون) زعيما لمجموعة من تسعة شبان أوفياء ولكن غير أكفاء نوعا ما . ويستخدم التأطير ليحس المتفرج بعلاقة ميفون بالأفراد التسعة .

تتكون مناظر الفيلم الداخلية من جدران ذات ألواح مربعة ونماذج أفقية – رأسية واضحة المعالم ، ترمز الى بيروقراطية التنظيم . وتتخذ الكاميرا وضعها على امتداد الحدث الذى يصوره خلال هذه المناظر الداخلية التى أقامت اطارا محددا يحكم هيئات الشخصيات وحركاتها . ويتضافر التأطير المثبت مع الديكورات لتحقيق شيئين : تصعيد تنبه المتفرجين للقيم التشكيلية على الشاشة ومضاعفة احساسهم بالعلاقة الطريفة بين ميفون ورجاله التسعة .

وعلى سبيل المثال ، نجد طرافة فى التناقض الواضح بين النظام الصارم الذى يتحرك فى نطاقه التسعة وبين طيش حركاتهم . فكلما تاهبوا للخروج انتظموا فى طابور مستقيم . وعندما يسيرون فى طريقهم ، يبثون فى الروع انطباع تنين أسيوى رأسه ميفون وجسده الأتباع التسعة . وخلال الفيلم ينتصب كل واحد منهم فى وقفة رأسية متصلبة .

وتتناقض هيئة ميفون ووضعه على الشاشة مع هيئة التسعة . أحيانا تتمثل سيطرته تشكيليا بوضعه منعزلا فى جانب من الشاشة ، وتجميع التسعة معا فى الجانب الآخر ، وأحيانا أخرى يقودهم فى

مشاوراتهم من منتصف دائرة يشكلونها حوله ، وفى مناسبات أخرى أيضا يحيلهم قوامه الضخم الى أقزام بجانبه . كما صور استقلاله عنهم فى لقطات متعددة حيث تتناقض هيئته المضطجعة ، بخطوطها المتموجة مع استقامة القامات التسعة .

الصورة خارج الشاشة :

لا يشيد التأطير ما هو داخل الشاشة فحسب ، بخصائصه المختلفة التى استعرضناها منذ قليل ، بل يشيد أيضا ماهو خارجها . وكثير من المؤثرات القوية للسينما قد تأصل فى التفاعل الذى يحدث بين ما هو داخل الاطار وما هو خارجه .

ويمكن تعيين مواقع الحدث والصور خارج الشاشة فى سبعة أماكن خارج مساحة الشاشة : أعلى ، أسفل ، على أى من جانبى المساحة المؤطرة ، على مسافة بعيدة تحول دون رؤيته فى المساحة المؤطرة ، محجوب عن الرؤية داخل المساحة المؤطرة (كشىء خلف حائط مثلا) ثم خلف الكاميرا ... ويستطيع البعد الخارج عن الشاشة أن يعمل بنفس القوة تماما عندما تختفى عن النظر أجزاء من الأشياء أو أجزاء من الشخصيات وأفعالها فقط .

ويتجلى استخدام الصور خارج الشاشة فى الأجناس السينمائية الراسخة . كيف كان يمكن لفيلم الرعب أن يستثير أدنى تشويق أو خوف أو توتر أو ترقب دون أن يقدر على اخفاء وحوشه وغيلانه وأشباحه وما عداها من كائنات غامضة عن الأنظار ؟ لقد استخدم المكان خلف الكاميرا بشكل واضح فى فيلم الرعب . اذ كثيرا ما تجتذب أفلام الرعب انتباهنا للمنطقة التى وراء الكاميرا باضفاء شخصية متميزة على الكاميرا ذاتها . وهذه الشخصية تتواجد كلما بدت الكاميرا كأنها شخص حقيقى يلاحظ الحدث الجارى فى الفيلم وهو فى خفية عن الأنظار . وجو الغموض والرهبة الشائع فى أفلام الرعب ينجم بعضه من شخصية الكاميرا .

وفيلم « الوسترن » أيضا مثل يوضح استخدام الصورة خارج الشاشة .. تصور مشهد مواجهة حتمية حاسمة أو تبادل النيران دون

ظهور « الفتوة الشرير » فجأة من خارج الشاشة . وأيضا كم تكون مشاهد المطاردة فاترة لو أن جميع تصرفات المطارد والطريد ظهرت على الشاشة . فالمسافة النائية خارج المكان السينمائى شائعة الوجود فى نوعية فيلم « الوسترن » . اذ كيف يكتمل فيلم الوسترن دون منظر تحدق فيه شخصياته فى الأفق البعيد مترقبة قدوم البطل أو البطلة ؟

ولا يحتاج المرء لايضاح ضرورة المكان خارج الشاشة فى كافة الأفلام الا أن يتخيل فيلما دون أية صور مخفاة عن الرؤية . ولو جرى الحدث برمته فى نطاق الشاشة ، لاصبح لزاما أن تصمم المداخل والمخارج بحيث لا يصرف حدوثها انتباه المتفرج عن الحدث الرئيسى على الشاشة ، ولكانت عاقبة ذلك أن ينسى المتفرج أى شخصيات لا توجد على الشاشة. ولكان يبدو بديهيا أنه ما دام الجمهور لم يندمج كثيرا مع الشخصيات فقد فشلت القصة من الناحية الجمالية . أيضا كان على بعض الشخصيات فى القصة أن تتناسى الشخصيات الأخرى حينما تبتعد عن الشاشة مما يقيد بحدة تطور القصة .

فى منظر لا ينسى قرب نهاية فيلم مارتن ريت « **هود** » (١٩٦٣) يعقد راعى بقر (يؤدى دوره ملفين دوجلاس) عزمه على أن يقدم قطيع بقره لاختبار الكشف عن داء « الظلف والفم » بدلا من بيعه كما كان هود (بول نيومان) يحرضه . وكما تبين أخيرا فان القطيع يحمل الداء ولا مناص من اعدامه . وعندما تدخل الحيوانات ساحة المجزر من أعلا الشاشة وتهبط ببراءة راسيا خلال الشاشة ، نسمع ثغاءها الجماعى المرتفع . بعدئذ نرى رجال ملفين دوجلاس وهم يطلقون النار عليها . ان معظم آثار اطلاق النار على الحيوانات توجد خارج الشاشة ، وأشلاء المذبحة التى تجرى حتما متروكة للخيال . ومعالجة اعدام القطيع كحادثة خارج الشاشة تخلق التوتر وتزيد اندماجنا فيما يجرى حدوثه . ويشتمل فيلم « **المدرعة بوتمكين** » الصامت (١٩٢٥) لسيرجى ايزنشتاين على مشهد رائع - وهو مشهد « سلالم أوديسا » . الذى تناوله التحليل المستفيض لمميزاته على الشاشة ، التى تنطوى على درجة عالية من المحتوى التشكيلى الشميق . ومن المهم أن نقرر أن الصور خارج الشاشة تلعب أيضا دورا حاسما فى تطوير حدث المشهد .

يدور الفيلم حول تمرد (تأييدا للثورة) يجرى على ظهر المدرعة الحربية بوتمكين فى سنة ١٩٠٥ . وحينما تتوقف السفينة فى ميناء

أوديسا الصديق وعلى ظهرها البحارة المتمردون ، تخرج القوارب الصغيرة اليها لمرافقتها فى الدخول ويتجمع أصحاب التمنيات الطيبة على درجات السلالم المؤدية من الشاطىء الى المدينة . وفجأة تهـاجم قوات الحكومة حشد المتجمهرين على السلالم ،وتجبرهم على التراجع أسفلها حيث تهاجمهم قوات من الفرسان .وتطلق مدافع المدرعة نيرانها صوب القوات الحكومية، ولكن بعد فوات الأوان فلم تتمكن من انقاذ معظم المستقبلين . وينتهى المشهد باطلاق المدرعة نيرانهـا على مقر القيـادة الروسية التى أمرت بالهجوم .

تهيىء اللقطات الاستهلالية للمشهد عرضا بهيجا حين تخرج قوارب أوديسا لترافق المدرعة وهى تدخل الميناء . وتزدحم مساحة الشـاشة بالكثير من الحركة مع قليل يصرف اهتمامنا وخيالنا بعيدا عن الشاشة . وتوجد قيمة تكوينية جمة فيما يحدث على الشاشة عند هـذه النقطة ، ونركز انتباهنا على المناظر التى تشكلها القوارب الشراعية طويلا مثلمـا يتأمل المرء لوحة زيتية . بعد أن تصـل القوارب الى المدرعة يتغير اتجاه الحدث . اذبينما كان يتجه من قبل الى يمين الشاشة غالبا ، نراه يتجه الآن نحو الكاميرا أو بعيدا عنها مباشرة .

ويفد البحارة على الشـاشة من وراء الكاميرا ، ويلوح المستقبلون على الشاطىء نحو الكاميرا . وحتى ثمار البطيخ التى تنقل من قارب الى قارب لكى ترص على ظهر المدرعة تأتى من وراء الكاميرا .

هذا التغير فى اتجاه الحدث ينبه المتفرجين الى المنطقة الموجـودة خلف الكاميرا . ويبدو الآن اقل يسرا أن يتخذ المرء دور المتفرج على الحدث الجارى بعيدا عنه . ويبدو الآن كأن جزءا من الحدث يأتى من داخل دار السينما ، وهذا الاحساس بمجريات الأمور خارج الشاشة وراء الكاميرا يزيد استغراق المتفرجين فى الحدث الدرامى .

وحين تبدأ المعركة على السلالم ، يبدأ اتساق التكوين على الشاشة فى التبـدد . الآن يحل الاختلاط والفوضى محل التكوينـات البهيجة والموقف المتباعد اللذين كانا يميزان المقدمة . يتجزأ الحدث وتميز الصور على الشاشة خطوط حادة مائلة .

وعندما يتقدم الجنود لا نرى غير مناظر جزئيــة لهم فقط ٠ اننـا نتصور وجوههم ومقاصـــدهم وهم ينزلون درجات الســـلالم بخطوات عسكرية آلية أثنـاء هجومهم ٠ نفس الشيء مع الذين يهاجمونهم ٠ فنحن لا نظفر الا بلقطات متجزئة من ردود فعلهم ٠ وتصـاب امرأة تصحب رضيعها برصاصة ، وأثناء سقوطها على الأرض تهز عربة ابنها بشـدة ، فتندفع العربة والرضيع داخلها متدحرجة أســفل الدرجات ٠ وخلال تدحرجها تتوتر أعصاب المتفرج ارتياعا على مصير الطفل البرىء القـابع داخلها ٠

وعند هذه النقطة ، يسيطر الحدث الجارى خارج الشاشة على وعى المرء ٠ ويتساءل الجمهور كم عدد الذين أصابهم الرصاص ، وماذا يحدث فوق ظهر المدرعة ، ومتى تقوم بهجوم مضـــاد ، والى أى مدى اقتربت القوات الزاحفة ـ كل الاهتمامات التى تكتنف عناصر خارج الشاشة ٠

وتستمر قوة الدفع الرئيسية للحركة خارج الشاشة قدما نحـو المتفرج ٠ وهى ترمى الى ادماج المشاهدين فى الحدث وقسرهم على تصـور ما يجرى خارج الشاشة وراء الكاميرا ٠ وفى اللقطة التالية نرى مدافع المدرعة مصوبة الى عين الكاميرا مباشرة وهى تستعد لشن الهجوم المضاد ٠ مرة أخرى يجب على المتفرجين أن يركزوا انتبـاههم على المنطقة الموجودة خارج الشاشة وراء الكاميرا ٠

وتنتهى المشاهد بسلسلة من اللقطات التى تتركز حول موضـــوع الفوضى والشغب ٠ ففى بادىء الأمر تصب المدرعة نيرانها على ســاحة مسرح أوديسا ـ حيث يقع مقر القيادة الحربية ٠ وتتعاقب ثلاث لقطات سريعة لتماثيل أسود تبدو على التـوالى جاثمة ثم نصف قائمة ثم قائمة تماما ، كأنها تسجل انزعاجها من العنف والاضطراب اللذين حدثا على سلالم أوديسا ٠ وتتركنا اللقطة النهائية للمشهد مع صورة لحالة الفوضى اذ يملأ الدخان المتصاعد والأنقاض المتطايرة أرجاء الشاشة بعد أن سددت المدرعة ضربة مباشرة لجدران مقر القيادة الحربية ٠

وتنبع فعالية الصورة خارج الشاشة من حقيقة أن جمهور المتفرجين (فى تصوره) يمدها بموقعها وطابعها ٠ وفوق هذا ، أن ما هو خـارج الشاشة بالنسبة الى لقطة أو أكثر يصبح غالبا على الشاشة فى لقطات

تالية · وفى هـذه الحالة ، يمكننا القول ان الكاميرا تكشف بطريقة استرجاعية ما كان بعيدا عن الشاشة وتكشف معه أيضا موقعه وخصائصه المميزة ·

ولهذا ، لا يكفى لكى نحلل تأثير ما هو خارج الشاشة أن نحدد هوية ما يحدث خارج الشاشة عند أى نقطة فى الفيلم · بل يجب علينا أيضا أن نتحرى تلك العلاقة الحيوية بين ما تصـور المتفرجون حدوثه خارج الشاشة وما حدث بالفعل · وأقوى المؤثرات الجمالية ينجم بعضها من تلك العلاقة القائمة بين ما يتوقعه الجمهور وما يتكشف له فيما بعد ·

ويزخر فيلم بولانسكى « **طفل روزماري** » (١٩٦٠) بتكشـفات استرجاعية من هذا القبيل · ففى أحد المناظر ، تبدو روزمارى (وتلعب دورها ميا فارو) فى خطر على يد عصابة شريرة من الناس يسكنون فى شقة مجاورة لها · وفى المنظر الختامى المروع ، تخترق طريقها داخل تلك الشقة (خارج الشاشة حتى هذه النقطة) لتكتشف وكر سحرة يحتفلون بميلاد طفلها الرضيع (الذى يظنونه من نسل الشـيطان) ولأن المنظر ذروة الكثير من الأحداث المتخيلة خارج الشـاشة ، فان تأثيره بالغ فى النفس ·

وقـد تستخدم التكشفات الاسترجاعية أيضـا لتبين للجمهور أن ما تصور وجوده خارج الشاشة لم يكن بالفعل هناك · فالتوتر المضـنى يتخلق فى فيلم الرعب عندما تسمع بطلته صوتا ما فتتوجس خيفة من وجود شخص لا تراه ، ثم تشق طريقها فى حذر نحو الخطر المحتمل · وحين تكشف الكاميرا فى النهاية أنه هرة يتنفس الجمهور الصعداء · وفى كثير من أجواء الأفلام المرعبة يهيىء مثل هذا التكشف الاسترجاعى فرصة لا غنى عنها للتنفيس والارتياح من مناظر الرعب ·

حركة الكاميرا وحركة الجسم المصور

الكاميرا الثابتة والمتحركة :

يستطيع المرء عند تصوير موضوع ما أن يحرك الكاميرا أو يبقيها ثابتة فى مكانها · وتشتمل الامكانيات التعبيرية للكاميرا الثابتة على الحركة الأفقية (أى بانورامية) حيث تتحرك الكاميرا حركة مستقرة مستمرة عبر

مكان أو شيء ، وعلى الحركة الرأسية ، حيث تتحرك الى أعلا والى أسفل لكى تسجل موضوعها ، وعلى تركيبات من هاتين الحركتين (أفقية/رأسية) .

يحتوى فيلم لوى بونويل « **تريستانا** » (١٩٧٠) على لقطة تبدأ بحركة أفقية على واجهة مبنى قديم وتتطور الى حركة رأسية هابطة الى أسفل حيث يوجد اثنان من الشباب فى ميدان تحته · وتتناقض هذه الحركة الأفقية / الراسية على الواجهة الصماء الجامدة لمبنى عتيق مع حال الشابين المستخفة التى لا تهدأ ·

وتستطيع الكاميرا المتحركة أن تسير للأمام والمخلف ، لليمين أو لليسار لتقدم رؤيتها للموضوع · وهذه الحركات للأمام وللخلف خلال مكان ما تعطى المتفرجين خداع التحرك داخل المكان على الشاشة · وهذا الاحساس بالحركة يعطى المكان السينمائى الكثير من خصائص المكان فى الهندسة المعمارية · فالكتل الموجودة فى مبنى جيد التصميم فنيا وزعت لكى يتلقى المرء عندما يجول فى رحابه ، سلسلة من الخبرات المرئية المتكاملة ·

والكاميرا التى تتجه يمينا أو يسارا بمحاذاة موضوع ما تتمتع بامكانيات فنية مختلفة الى حد ما · فالمكان المسطح على الشاشة ـ كشريط منبسط ـ الذى ابتدعه جان ـ لوك ـ جودار فى أفلام مثل « **عطلة نهاية الاسبوع** » (١٩٦٨) أو « **واحد + واحد** » أو « **تعاطف مع الشيطان** » ـ (١٩٦٨) و « **ريح من الشرق** » (١٩٦٩) و « **كل شى على ما يرام** » (١٩٧٢) ـ حصل عليه باستخدام كاميرا تتحرك الى اليمين أو اليسار فى مسارها ·

وتنتج الكاميرا المحمولة فوق عربة أو أية منصة متحركة أخرى نوعا من حركة الكاميرا يعطى رؤية سلسة للحدث بحيث لا ينصرف انتباه المرء نحو الحركة أو ينشغل بها عن متابعة الحدث · وفى العادة تعطى الكاميرا المحمولة على اليد رؤية للحدث مهزوزة غير مستوية · ويجعلنا هذا المظهر المضطرب أو المرتعش الذى تولده الكاميرا المحمولة على اليد منتبهين للحدث ويمنحنا احساسا بالتواجد هناك · ومع ذلك لا تكون الصورة الناتجة عن كاميرا محمولة على اليد طبيعية أو واقعية النزعة اذا ما قورنت برؤيتنا اليومية للأشياء ، فان ادراكنا يتكيف بطريقة عادية ونحن تتحرك ، لكى يعطى رؤية سلسة للدنيا من حولنا ·

وأحد المؤثرات الجمالية العديدة التى يمكن الحصول عليها بالكاميرا المحمولة على اليد نجده فى فيلم برناردو برتولوتشى « **الملتزم** » (١٩٧١) فقد صورت المطاردة المحمومة فى دروب الغابات التى تنتهى بجريمة القتل الوحشى للشخصية التى يؤديها دومينيك ساندا - صورت بالايقاعات والمظاهر المهتزة التى نحصل عليها عادة بالكاميرا المحمولة على اليد . فالعالم الفوضوى المضطرب الذى صور بهذا الشكل ملائم للمنظر المرعب .

والحركة فى الفيلم وظيفة من وظائف الأجسام المتواجدة فيه بمثل ما هى وظيفة الكاميرا . فالأجسام الحية وغير الحية التى يعمر بها الفيلم تستطيع ، كما فى الحياة ، أن تسقط وتدور وتترجرج وتتلوى وتطير وتعوم وتتحرك بطرق أخرى فى علاقات متغيرة بالكاميرا .

ويمكن عقد مقارنة توضيحية بين حركتى الكاميرا والجسم بالاستعانة بكل من فيلمى شيرلى كلارك « **الكبارى الدوارة** » (١٩٥٩) وبروس بيللى « **شارع كاسترو** » (١٩٦٦) اذ تحرك كلارك كاميرتها لتصور كبارى نيويورك بطريقة تضفى جمالا على هذه الأجسام الساكنة الجامدة . وتبلغ كاميرتها حدا من النشاط والحيوية تبدو معه الكبارى كأنها تتحرك . على النقيض ، يستعمل بيللى كاميرا ثابتة لكى يستعرض أفقيا ورأسيا مواطن الجمال فى حركات الأشياء الفعلية بأحد شوارع كاليفورنيا الشمالية .

وفيلم رينيه « **ليل وضباب** » الذى سبقت مناقشته فى معرض التعبير عن انطباع الماضى بتبادل الملون والأبيض / أسود - يستخدم حركة الكاميرا لتجسيم هذا الانطباع . فالصور الثابتة للظروف والوقائع والناس التى التقطت أيام استعمال معسكرات الاعتقال - متراصة الوضع مقابل لقطات للمعسكرات فى الوقت الحاضر الذى تدور فيه الكاميرا باستمرار . ويقصد من تأثير هذا التناقض أن يتراءى الماضى وكأنه متجمد ، ميت ، ساكن لا حياة فيه بينما يتراءى الحاضر حيا ، دائم التدفق ، متجدد الشكل .

والمعنى المتضمن هو أن الحاضر يتعذر الامساك به كالماضى . فانسيابية الحاضر هذه ترتبط بما يعلن فى الحوار صراحة - وهو أننا لا نعرف الحاضر خيرا مما نعرف الماضى : تماما كما ننسى ما حدث بالأمس فى تلك المعسكرات ، فاننا نخفق أيضا فى ادراك وجود القتلة السفاحين فى أزماننا وأماكننا ذاتها .

ويوظف فيلم « **ليل وضباب** » كاميرا ثابتة لتحقيق ميزة جمالية أيضا . اذ يبنى الفيلم ايقاعا لحركته الأفقية والرأسية نعتاده . فهناك منظر فى سياق الفيلم يبدأ بلقطة نموذجية لاستعراض أفقى - رأسى يجرى فى هذه المرة على كومة شعر آدمى . ولكن الكاميرا تغير ايقاع حركتها هذه المرة مواصلة حركتها الرأسية أعلا فأعلا لتكشف أن الشعر الآدمى المكوم ليس كما توهمنا ، كومة بل شىء أشبه ما يكون بجبل ، وندرك الى أى مدى يمكن أن يكون أسلوب الكاميرا التسجيلى خداعا ، لأن ايقاع الحركة الذى يستخدمه هذا المنظر ثم يتخلى عنه هو النمط اللائق لعملية التسجيل .

اننا نأتى الى فيلم نتوقع معه أن موضوعا مثل ظاهرة معسكرات الاعتقال يمكن تسجيله . ويشكك فيلم « **ليل وضباب** » فى افتراض عميق الغور حول معرفتنا بالماضى . ذلك أن المعرفة بظاهرة غابرة مثل المعسكرات النازية تستمد مصدرها من أفعال مثل زيارة أطلالها والرجوع الى وثائق مثل التسجيلات وتقارير شهود العيان والصور الفوتوغرافية والأفلام المتحركة التى أنتجت وقتذاك . ويتألف فيلم « **ليل وضباب** » بأكمله من عملية استطلاع فاحص لتلك المصادر المألوفة لمعرفة الماضى ، وتغدو المعالجة ، كما فى حالة فحص الكاميرا الثابتة للمستندات والأطلال ، من الشكل التسجيلى المعهود . ولكن عندما يمر جمهور متفتح العقل بتجربة الفيلم فانه يخرج بانطباع أن الحقيقة الكاملة للمعسكرات قد غابت عن ناظره .

(ب) الحركة السريعة والبطيئة :

ان الحركة التى تصور بسرعة أكبر من معدل ٢٤ كادرا فى الثانية ثم تعرض بسرعة عادية سوف تعطى التأثير المسمى بالحركة البطيئة والعكس صحيح تماما بالنسبة للحركة السريعة على الشاشة . والحركة البطيئة قدرة على جذب الانتباه الى الحركة ذاتها ، والانتباه المركز على الطابع المميز لحركة ممثل يقلل الى حد ما من اهتمامنا بما سوف تنجزه هذه الحركة .

وفى نهاية فيلم « **بونى وكلايد** » يعرض سقوط كلايد بارو والرصاص يخترم جسده - بالحركة البطيئة . ويبدو سقوطه ذا أهمية أعظم مما لو كان قد صور بالسرعة العادية . اذ يرتبط استخدام الحركة البطيئة بالفكرة السائدة فى الفيلم وهى : أن بونى وكلايد شخصيتان أسطوريتان فوق مستوى البشر .

التوليف

اللقطة هي ما ينتج عن تشغيل الكاميرا دفعة واحدة ـ أي ما تراه العين منـــذ لحظة أن تدار الكـــاميرا الى أن توقف · ويتم الانتقال بين اللقطات وتوظيفها الماهر لأغراض أخرى بواسطة التوليف (ويســـمى أيضا التقطيع) الذى يمكن اجراؤه بنقلة قطع مباشر أو بأنماط عديدة من نقلات القطع التدريجى ·

(أ) نقلات القطع المباشر :

فى نقلة القطع المباشر تحل على الفور صورة محل صورة معطاة · ويمكن أن يستخدم القطع المباشر لاحلال موضوع معين محل آخر داخل منظر أو لتغيير المناظر الى زمان أو مكان مختلف تماما ·

فى فيلم لوكينو فيسكونتى « **الموت فى فينيسيا** » (١٩٧١) تربط نقلات القطع المباشر بين لقطات لحاضر الفيلم فى فينيسيا ومناقشـــات حول طبيعة الفن جرت منذ زمن مضى فى ألمانيا · فالنقلات مفاجئة تماما ويشعر المرء بأنه يزج به فى مواقف غير مألوفة · وتؤدى فجائية القطع الى صـعوبة التكيف مع الزمـــان والمكان الجديدين ·· وهذه اللقطات الاسترجاعية (فلاش باك) المولفة فى ســـياق الفيلم ذكريات لمجادلات أليمة تقفز الى ذهن بطل الفيلم بطريقة مشابهة للطريقة التى تقفز بهـــا على الشاشة أمام أعيننا · وفى حالة هـــذا الفيلم ، لم تكن نقلات القطع البطىء أو غيره التى يتهيأ فيها المتفرج جيدا للانتقـال الى الماضى لتجىء قوية التأثير بمثل ما جاءت به الطريقة المستعملة ·

وعلى أية حال ، فان معظم نقلات القطع المباشر تمتاز بالتنوع الذى أجيـــد اعداده حيث يعطى الحـوار أو العنـــاصر المرئية فى نهاية احدى اللقطات مؤشرا لما يأتى فى اللقطة التالية ·

ومن الممـكن طبعـــا اجراء قطع على لقطة تقترب جدا من اللقطة السابقة عليها · وعندما ينفذ هذا النمط من أنماط الانتقال يبدو تدفق الأحداث متواصلا بغير انقطاع · وعموما ، تسهم نقلات القطع المبـاشر التى أعدت جيدا فى توكيد وحدة الفيلم ·

صيغة أخرى للقطع المباشر هى القطع القـافز حيث يستبعد جزء من الحدث ويرى المرء جزءا فحسب من واقعـــة جارية · ومعظم الأفلام

تصور أجزاء فقط من حركات مثل المشى أو التكلم أو الجرى أو العراك اذ ليس ضروريا أن يرى كل خطوة لكى يلم بمعنى واقعة باكملها • ومع هذا يحذف القطع القافز الكثير جدا من حدث ما الى حد أن يصبح الحذف هو الواقعـــة المهيمنة : مثـلا فى اللقطة رقم « ١ » تبدأ شخصية فى الاستدارة الى اليمين ببطء ، فى اللقطة رقم « ٢ » استدارت الشخصية تماما وفى الجهة الأخرى من الحجرة • رد الفعل المعهود من المتفرجين هو ان شيئا ما قد استبعد • وقد تصبح المطاردة الكوميدية مضحكة الى حد لا يعقل لأنها على وجه الدقة اســتبعدت الكثير جدا من الحدث • وفى الرواية الخيالية (الفانتازيا) يمكن أن تضفى سلسلة من نقلات القطع القافز سمة غير طبيعية على الوقائع الجارية •

(ب) نقلات القطع التدريجى :

تتخـذ نقـلات القطع التدريجى أشكالا متنـوعة • أحدها هو « التدرج » الذى تختفى فيه الصورة على الشاشة بالتدريج (اختفـاء تدريجى) أو تظهر عليها بالتدريج (ظهـور تدريجى) وقد شاعت فى وقت من الأوقات عادة أن تعالج المواقف التى تتسبب عنها مشاكل (كما فى حالة منظر رومانسى قد تثير الحادثة المنطقية التالية بعده مشاكل مع الرقيب) بمجرد الاختفاء تدريجيا وترك كل شىء لخيال المتفرج •

ومن أساليب القطع التدريجى التى شاعت فى بواكير نشـأة الفيلم ولم يعد يرى اليوم الا من حين الى آخر أسلوب « التداور » •وفى هذا التكنيك تتسع مساحة دائرة على شاشة سـوداء (ظهور دائرى) لتسـفر عن منظر ، أو تنكمش (اختفاء دائرى) حتى تنطمس معالم المنظر ، وتعود بعده سوداء • ولقد اسـتخدم أسلوب « التداور » فى الفيلم التعبيرى المذهب « **عيادة دكتور كاليجارى** » (روبرت فينيـه ، ١٩١٩) اذ توجد على مدى الفيلم نمـاذج دائرية ترمز الى التشـوش والبلبلة • وحيث افتتح واختتم التداور مشهد كارنيفال سـعيد كان يولد شعور كامن بالتشوش والفوضى • وفى هذه الحال استخدم التداور لكى يضاعف بحذق وبراعة التوتر المتولد من قبل فى الفيلم •

و « المسح » تكنيك للتوليف التدريجى حيث تتحرك ، عموما ، صورة جديدة عبر الشاشة فى بطء ، فتزيح حافتها الأمامية الصـورة السابقة تدريجيا • ومع أن هذا النمط من الانتقال يتسم بالوضـوح والاقحام تقريباً الا أنه يمكن استغلاله لتقوية احساس بالحركة • واحدى

الطرق التى ينجز بها ذلك هى القطع على جسـم متحـرك ، وتحريك « المسح » فى نفس الاتجاه حتى يواصل الحركة على الشاشة • وطريقـة « المزج » قطع تدريجى يستعمل كثيرا لتدعيم وحدة الفيلم • وفى هذه النقلة تتلاشى الصـورة السابقة تدريجيا من على الشاشة بينما تحل الصورة الجديدة محلها تدريجيا أيضا • وبما أن كلا الصورتين مرئيتان فى آن واحد فثمة نزعة غلابة الى عقد مقارنة أو مقابلة بين الاثنين •

وقد توسـع فيلم « **عرض الفيلم الأخير** » (بيتر بوجدانوفتش ، ١٩٧١) فى استخدام تكنيك « المزج » كعامل توحيد • والمزج النهائى فى الفيلم أروع صوره اذ يرغب سونى (ويؤدى دوره تيموثى بوتومز) فى أن يرحل عن بلدته الكئيبة الخانقة ـ أنارين ـ بعد أن تراكمت على رأسه النوازل المحيطة ومن بينها وفاة من فى منزلة أبيه وفسخ زواجه والموت الطارىء لصديق له أصم وأبكم • ولكنـه لا يستطيع الرحيل ويستأنف علاقته الغرامية بامرأة متزوجة فى منتصف عمرها • ويشعر المرء بأنه لن يرحل أبدا عن البلدة وأن عيشته سوف تغدو رتيبة كئيبـة منغلقة الى حد فظيع ، نرى لقطة لسونى ممسـكا بيد السيدة فى رضى سلبى بليد بموقفه ـ تمتزج فى لقطة لشارع الرئيسى ببلدة أنارين ، وقد أغلقت أبواب مقهاه وداره السينمائية • فالمزج هنا يضع الصـورتين معا أمامنا ويفرض بفعالية عقد مقارنة بين حياة الرجل وحياة بلدته •

صيغة أخرى أيضا للقطع التدريجى هى « التراكب » • وللحصول على صيغة الانتقال هذه يتكرر بعد عملية القطع جزء من حدث سـبق عرضه قبلها • وترمى هذه الحيلة من حيل التوليف الى فصم احساسنا بالاستمرارية ، وتصدمنا باصطناعيتها لأنها تحيد عن خبرتنا بالحدث فى حياتنا اليومية •

ويحتوى فيلم آيزنشـتاين « **أكتوبر** » (١٩٢٨) على أمثلة كثيرة من هذا الأسلوب للتوليف • ففى المشـهد الشهير للكوبرى المتحرك ، تستخدم التراكبات للتعبير عن فكرة أن الثوار ضحايا أبرياء فى الثورة • اذ كما يبدأ المشهد ، تطلق قوات الحكومة النار على مجموعة من الثائرين الذين يهرعون عبر كوبرى متحرك للنجاة بأرواحهم من الهجوم الغادر •• وبينما ينفتح الكوبرى المتحرك ببطء ، يطلق الرصاص على حصان أبيض يجر عربة مقفلة • يتعثر الحصان ويسقط قرب منتصف الكوبرى • ثم نرى السقوط من زاوية مختلفة ثم مرة ثانية ، الحصان وهو يتعثر • بعد ذلك ، يقطع الفيلم على امرأة بورجوازية تحطم أحد أعلام الثوار ،

يعقبها قطع مرتد للوراء الى منظر جانبى للحصان المتهاوى فى تراكب أقل (أى اقصر) من اللقطة السابقة · وينتقل القطع التالى الى جماعة من النسوة يهاجمن أحد الثوار · والقطع الأخير الى لقطة للحصان بعد سقوطه · وفى وقت لاحق بالمشهد يستخدم التراكب مرة أخرى عندما يعرض الحصان وهو معلق فى وضع محفوف بالخطر كلما تحرك جانبا الكوبرى الى ذروة ميلهما ، ثم وهو يهوى فى الماء أسفله ·· بعدئذ تعرض أعلام الثائرين عندما يلقى بها فى النهر · ونرى فى اللقطة التالية الحصان مرة أخرى يصطدم بالماء · وأخيرا نرى صحيفة كانت بحوزة أحد الثوار تغوص تحت سطح الماء فى النهر ·

ونظرا لأن الحصان فى هذا المشهد المتعلق بالثوار قد عرض بوضوح ملحوظ فاننا نقرنهم بموقفه منهم كمتفرج برىء خارج نطاق الثورة · ومن خلال المقارنة باستخدام التراكب للتوكيد ، أمكن توصيل احدى الأفكار الرئيسية لهذا الفيلم الى مشاهديه ·

(ج) الانتقال بدون القطع :

الى جانب أنماط التوليف التى سبق ذكرها والتى تتضمن نقلات القطع ، توجد صيغ انتقال أخرى لا تتضمن أى قطع · « فالاستعراض الخاطف » ــ وهو حركة أفقية سريعة جدا من جسم أو مكان الى آخر ــ يخلق ضبابية يمكن أن تكون مكافئة لنقلة القطع ·

ولقد قام أورسون ويللز بكثير من الانتقالات فى فيلمه التليفزيونى « ينبوع الشباب » (١٩٥٨) مستخدما الاستعراض الخاطف بين المناظر · وقد أدت نقلات الاستعراض الخاطف فى هذه الحكاية المسرحية جدا وغير الحقيقية عمدا مهمتها جيدا · وربما خلق استخدام اشكال التوليف الأخرى التى كانت تستطيع أن تنجح فى اخفاء الانتقالات بين المناظر ــ شعورا بالواقعية · وكان حريا بهذا الشعور أن يصطرع مع سمة اللغو والثرثرة البادية فى ثنايا العمل ·

(د) أساس القطع :

هناك عدد لا يحصى من العوامل التى تبعث على التوليف · من أبرزها وضوحا فى الحال ما يلى : توفير التنوع ، تغيير المناظر حينما تستدعى الحكاية ذلك ، التخلص من الأجزاء غير المرغوبة بالحدث ، اقامة علاقات درامية أو مثيرة لا تتيسر بغير ذلك بسبب قصور امكانيات الممثلين

والمعوقين (كما هو الحال عندما يخلق التوليف الايهام باندفاع البطل فى عنف نحو منحـــدر النهر فى حين أنه فى الواقع بعيـد تماما عن منطقة الخطر) ٠

أما أبرع استعمالات التوليف فهى التى تجعل منه احدى الوسائل الجمالية للفيلم ٠ وسوف نتدارس هذه النواحى الاكثر فنيـة للتوليف فيما يلى : ـ

١ ـ توليف الاستمرارية :

قد يعين التوليف على بناء الاستمرارية أو الاحتفاظ بها ، كما يمكنه أيضا أن يعطل هذه الاستمرارية ٠ وقد تكون نقلة القطع واضحة ، بل صارخة جافية أو قد تكون متوارية نسبيا عن انتباه المتفرج ٠ وتشتمل الدوافع الداعية للاحتفاظ بالاستمرارية على ضمان تدفق الحدث وايضاح مواقع الأشياء والاتجاهات التى تتحرك اليها ٠ ويحتفظ بالاستمرار اما بمناقضة أو مقارنة ما يأتى فى نهاية لقطة ما بما يأتى فى بداية اللقطة التى تليها ٠

ثمة أسلوب مألوف للتوليف يقوم على أساس التماثل بغية الحفاظ على الاستمرارية هو « القطع على الحركة » ٠ وهذه الطريقة تقتضى مـن الممثل أو الشىء أن يؤدى حركات مماثلة قبل القطع مباشرة وبعده مباشرة ويتعين أن تكون هـذه الحركات من نوع يسترعى انتباه المتفرج بطريقة مؤكدة تقريبا ٠ يجب أن تكون حركات فى نفس الاتجاه أو من نفس النوع أو ذات مشابهات أخرى ـ وعملية القطع على هذه الحركات المتماثلة تزيد من احتمال أن يغفل المتفرج عن القطع بينما يبقى انتباهه متابعا سريان الحدث ٠

ويكثر الفيلم السياسى « زد » (١٩٦٩) للمخرج كوستا ـ جافراس من استخدامه أسلوب القطع على الحركة لكى يكفل سريان الحدث فى منظر يواجه فيه القواد الفاسدون مدعيا عاما عنيدا صعب المراس يهـدف الى استجلاء الحقيقة ٠٠ نفس الأسئلة تلقى على كل قائد يمثل أمام المـدعى العام ٠ ويعطى القطع السريع الموقوت على حركاتهم المتماثلة درجة عالية من الاستمرارية لسياق المشهد ٠ وتصبح الطريقة التى تتدفق بها أجوبتهم على أسئلة التحقيق كنـاية مرئيـة عن طابع مراوغاتهم الذى دبروه مسبقا ٠

اما فيلم كريس ماركر « **الرصيف الحجرى** » (١٩٦٣) وهو فريد فى انه مؤلف باكمله تقريبا من صور فوتوغرافية ثابتة ، وذو فكرة رئيسية من الخيال العلمى ، وشخصيات ممن نجوا من حرب ذرية . وهم يستخدمون الصور الثابتة التى تجسد اشتاتا من حياة الشخصيات - فى محاولة منهم لاسترجاع الماضى .

وتوفر الصور الثابتة مادة العالم البائد الذى يبحثون عنه . ومع أن المتفرجين يجابهون بسلسلة من الصور الثابتة طوال الفيلم فيما عدا مشهدا واحدا قصيرا فانهم رغم هذا يتلقون احساسا قويا بالحركة من خلال تقلات القطع المتواترة من صورة الى أخرى . ويأتى المنظر الوحيد الذى تحدث فيه الحركة فى نهاية سلسلة من لقطات رشيقة لامرأة نائمة حينما تطرف عيناها متفتحتين . وبعد انقطاعهم عن كل شىء الا الصور الثابتة ، يفاجأ المتفرجون على نحو نموذجى بوجود شخصية تتحرك ويدركون كيف تقبلوا تماما الايهام بالحركة .

والقطع من خلال فكرة رئيسية طريقة أخرى لتحقيق الاستمرارية ففى فيلم نيكولز « **الخريج** » كان قطع الاستمرارية معبرا عن تنبه الشخصية الرئيسية للعالم من حولها . انه أول صيف يمر على (بن) بعد تخرجه من الكلية . .

ويتضح شعوره بالاغتراب من خلال التوليف . اذ يتضمن أحد المشاهد مناظر بمنزل أسرته متداخلة القطع مع مناظر للقاءات (بن) الليلية مع مسز « روبنسون » ، لخلق تيار استمرارية سلسة . نرى لقطة يقفز فيها (بن) فوق طوف من المطاط فى حمام سباحة أبويه ، تخلى مكانها للقطة أخرى له وهو يقفز على سرير وبين ذراعى مسز « روبنسون » المرحبتين . وهذه بدورها تخلى مكانها للقطة له وهو يحلق ذقنه بينما يحاول أن يشرح لأمه أين يقضى لياليه . فالتأثير مضاعف : الفكرة الرئيسية توحد اللقطات والتوليف يعبر جيدا عن الفكرة الرئيسية . وكثيرا

ويستطيع الصوت ايضا أن يخدم كأساس لوصل اللقطات . وفى هذا النمط ما تؤدى الموسيقى وظيفة جسر عابر فوق الانتقالات . ولو أن المنظر من التوليف تستمر فكرة موسيقية من منظر الى المنظر التالى ، قد يكون من زمان أو مكان مختلف . ففى فيلم « **الخريج** » تستمر موسيقى سيمون وجارفونكل دون انقطاع بينما (بن) ، فى لقطة بعد أخرى ، يسابق الريح فى طرقات كاليفورنيا بحثا عن الفتاة التى يحبها .

هنا تضفى الموسيقى وحدة على ما يمكن بدونها أن يصبح سلسلة من اللقطات المتكررة لـ (بن) فى سيارته على الطريق ·

وأحيانا يستخدم الحوار المتراكب لتنعيم انتقالة صعبة ابان المحافظة على تدفق الاحداث · وفى عدة مناسبات بفيلم « **موريل** » يسمح رينيه لحوار منظر أن يقتحم المنظر السابق عليه · فى مبدأ الأمر ، يتعذر على الجمهور فهم الصلة بين ما يقال وما يرونه · وحالما يتمكنون من تحديد شخصية الذى يتكلم وأين ومتى ، يكون المنظر الجديد ، بمرئياته وصوته المتزامنين ، قد بدأ ·

كما يمكن أن يكون عدم التماثل أيضا مصدر توليف فعال · وفى مثل هذه الأحوال يمدنا التناقض بالجسر الذى يجتاز القطع · ففى فيلم « **الأب الروحى** » (فرانسيس فورد كوبولا ، ١٩٧٢) يربط التناقض سلسلة من نقلات القطع للخلف وللامام بين حفل تعميد الطفل وكمين تسفك فيه الدماء · فمواعظ الأب الروحى التى يلقيها خلال طقوس التعميد ، فى تناوبها مع الأنشطة الاجرامية التى تمارس بأمره فى مكان آخر · تؤكد النفاق الذى يتطلبه منصب الجاه والسلطان الجديد الذى يتبوأه ·

٢ ـ توليف اللااستمرارية :

اللااستمرارية كوسيلة لربط اللقطات لها أيضا فوائدها الجمالية اذ يخلق توليف اللااستمرارية تغييرا ملحوظا فى منحى أو أكثر من مناحى الحدث فى الفيلم حيث يتبدل المنظر فجأة الى مكان أو زمان ما مختلف ، وتبدو الاحداث متقطعة أو مفككة الاوصال بمعنى الكلمة ·

تكنيك آخر للتوليف معروف باسم « سوء أو عدم التوافق » يمدنا بميكانيزم جاهز لتحقيق اللااستمرارية · ويمكن تنفيذ سوء التوافق (بين لقطات فى مشهد) فيما يخص عمليا أى قسمة من قسمات الحدث فى الفيلم : الاتجاه الذى يتحرك فيه الحدث أو موقع الأشخاص والأشياء فى تنسيق المنظر ، أو السرعة التى يتحرك بها الأشخاص والأشياء ، أو حجم وشكل ولون وضخامة وتركيب وصوت الأشياء · وحيثما يملى سياق الفيلم أن يكون أحد ملامحه مربكا يثير الحيرة أو حتى غير مترابط يصبح توليف اللااستمرارية هو الحل الفنى الصحيح تماما ·

تصور مشهدا يجرى فيه ما يلى : ـ

١ ـ ممثل فى مواجهة يمين الشاشة يتحدث الى ممثل آخر (غير مرئى) ٠

٢ ـ الممثل الآخر ، وحيدا وفى مواجهة يمين الشاشة أيضا ، يرد التحية ويبدأ فى محادثة الممثل الأول ٠

٣ ـ يجيب الممثل الأول على ملاحظاته وهو يواجه مرة أخرى يمين الشاشة ٠ مثل هذه السلسلة من اللقطات سيئة التوافق تربك المتفرج ٠ وهى تبدو كذلك لأن التوليف يستخدم عادة لاعطاء الحدث على الشاشة سمة مماثلة لما يجرى فى الحياة اليومية ٠

وتصور أيضا سلسلة أخرى من اللقطات :

١ ـ مجموعة من ثلاثة رجال من بينهم نجم الفيلم واقفا على اليسار ٠

٢ ـ لقطة قريبة للنجم وهو الآن على اليمين ٠ فاذا لم يوجد شىء فى العناصر المرئية أو الحوار يشير الى سبب لهذا التبديل فى موقع النجم ، ولد مثل هذا التوليف « لا استمرارية » تثير التشتت والفوضى تماما ٠

فى فيلم جان ـ لوك ـ جودار « **اللاهث** » (١٩٥٩) مشهد مطاردة يتضمن سلسلة من سوء التوافقات فى اتجاه الشاشة ٠ يظهر بطل الفيلم (يؤدى دوره جان بول بلموندو) فى مطاردة بالسيارات مع رجال البوليس ٠ عند احدى نقاط المطاردة يكون اتجاه سيره يمين الشاشة ولكن البوليس يطارد بلموندو بالاتجاه يسار الشاشة ٠ ولهذا ، لا توافق حركته ـ أى البطل ـ حركة مطارديه ـ فهناك عرف متبع يحكم تصوير الاتجاه فى أفلام كثيرة (والذى ينتهكه هذا المشهد فى فيلم « اللاهث ») هو أن يتحرك المطارد (بكسر الراء) والمطارد (بفتح الراء) معا فى نفس الاتجاه ٠ ولتحقيق هذا التوافق فى اتجاه الشاشة ، تراعى قاعدة الـ ١٨٠° : فالكاميرا عند تسجيلها حركات المطارد والمطارد تبقى على نفس الجانب من الشارع عندما يمر الاثنان ، فهى لاتجتاز خطا وهميا بزاوية ١٨٠° يمتد فى منتصف الشارع ٠ وفى فيلم « اللاهث » تظهر أمامنا سيارة بلموندو من أحد جانبى الشارع متجهة الى اليمين وهى تمر

بجوار الكاميرا . بعدئذ تعبر الكاميرا الشارع (وبهذا تعبر خط ال ١٨٠°) وتصور رجال البوليس مسرعين (الى اليسار) على موتوسيكلاتهم فى اثر بلموندو .

ويحتوى « اللاهث » سوء توافقات أخرى . ففى سلسلة لقطات حيث يسير بلموندو نحو دورة مياه ، يتحقق سوء التوافق بحذف أجزاء من الحدث . وهـــذا المؤثر التوليفى هو نقـلة القطع القافز الذى سبق ذكرها . وسوف نتحرى بالتفصيل الفوائد الجمالية للاستمرارية فى اتجاه الشاشة وفى تصوير الحدث عند مناقشـــة أسلوب جودار فى التصوير بالكاميرا .

٣ ـ التوليف البيانى (للجرافيكى) :

استنبط بعض المخرجين من امثال المخرج الروسى المعلم والمنظر سيرجى آيزنشتاين نظما متقنة للتوليف ترتكز على التراكيب البيانية ـ أى التكوينات ذات البعدين التى تشبه كثيرا تكوينات التصوير الزيتى والتى تتعامل مثلها بخصائص مثـــل التوازن والتناسب والتناسق . ويربط التوليف البيانى اللقطات على أساس النماذج ذات البعدين التى تحتويهـــا .

فى مشهد « سلالم أوديسا » بفيلم « **المدرعة بوتمكين** » يصـــور ايزنشتاين القوات العسكرية وهى تدفع الناس أسفل السلالم بطريقة موقوتة لتوافق الخصائص البيانية للســــلالم . وتتسم حركات الجنود بخطوها الآلى وهم سائرون فى تشكيلات ـ بايقاع ونظامية أشبه بمسافات السلالم مما يتناقض مع حال الاضطراب والفوضى التى انتابت الجماهير الهاربة . وتوليف القطع بين هذه الحركات المختلفة بيانيا يؤكد بصورة مرئية عنف الصراع المعروض .

وعند احدى النقاط فى الهجوم يصاب طفل بالرصاص فتحمله أمه نحو الجنود الزاحفة متوسلة اليهم أن يتوقفوا ـ وبينما هى تقترب منهم، تسقط ظلالهم عبرها ثم تموت تحت ظلالهم . وكلمـا واصـل الجنود سيرهم ، تغدو ظلالهم خطوطا مائلة قاسية تقطع عرض الشاشة ، لتربط رمزيا بين اطلاق الرصاص على المرأة وهى تحمل طفلها وعمليات القوات المسلحة ضد المتجمهرين .

وفى وقت لاحق من الهجوم تصاب المرأة التى تجر عربة الطفل بالرصاص · وتشكل حركة دائرية من رأسها ، والتى تعكس شدة انفعالها بالألم ـ أساس توحيد لتوليف سلسلة اللقطات التى تنتهى بسقوطها وبالفقرة الشهيرة لاندفاع عربة الطفل متخبطة فى درج سلالم أوديسا ـ وقبيل أن تكتمل حركة رأسها الدائرية يتم القطع على لقطة قريبة لعجلات العربة ، فتطغى أشكالهـا الدائرية على الشاشة · وفى قطع مرتد الى الأم تظهر رأسها وهى تستكمل حركتها الدائرية · ثم يتم قطع على لقطة قريبة جدا ليديها وهما قابضتان على خصرها حيث أصيبت · وتحيط يداها بأبزيمة حزام مستديرة وهى تتلوى من الألم · وتتماثل حركاتها خلال هذه السلسلة من اللقطات تماثلا ايقاعيا يجعل منه رباطا آخر فيما بينها ·

لقد استأثر اصطلاح « مشهد » بمكانة رئيسية فى اللغة المستخدمة لوصف التوليف · ومع أن اصطلاح « التوليف » يحتمل بعض الغموض ، فانه يمكن الاعتداد به حين نشير الى تصوير حدث كامل ، أعنى تسلسلا من الوقائع له بداية ووسط ثم نهاية · ومع أن المشهد يتطلب التوليف عادة الا أنه غير لازم ـ ففيلم أورسون ويلز « **لمسة الشر** » مثلا يحتوى على مشهد فى لقطة عامة بسيطة تفتتح الفيلم ·

وحيث يلعب التوليف دورا بحق ، يمكن تعريف المشهد على أنه سلسلة من لقطات ترابطت لتكون كلا ينشىء حدثا أو موقفـا أو مأزقا ما ثم يطوره ثم يحمله بعدئذ الى ختام · واللقطات التى تؤلف مناظر سلالم أوديسا فى فيلم آيزنشتاين « **المدرعة بوتمكين** » تنشىء مشهدا · فهو يقيم صراعا بين القوات الزاحفة وجموع الناس ، ثم يطور الموقف الى هجوم شامل ثم ينهيه بدفع الناس من على السلالم ورد المدرعة عليه · ومع أن الحدث يستمر باستعدادات المدرعة لشن هجوم على جيش القيصر، فان جمهور المتفرجين يحس بأن الموقف الاستهلالى قد بلغ نهايته ·

٤ ـ التوليف التشكيلى :

يربط التوليف التشـكيلى بين اللقطـات على أساس الخصائص الثلاثية الأبعاد للأشياء المبينة فيها · فالتوليف المتأصـل فى الخصائص الثلاثية الأبعاد يربط اللقطات بتوافق او تعارض الأحجام وعلاقات العمق

والحركات وما شابه · يظهر آيزنشتاين فى « **اكتوبر** » حشدا من الناس يهدمون تمثالا ضخما ذا أهمية سياسية كجزء من مظاهراتهم لتأييد الحكومة المؤقتة القائمة والتعبير عن كراهيتهم للحكام القدامى ، وحينما يصعد الناس فوق التمثال ، ويلقون بالحبال عليه وينزعون رأسه ثم ذراعيه ثم قدميه ، يجتاح المتفرج شعور عارم بضخامته · فهو بعملاقية كتلته وهيئته ، بالمقارنة الى ضآلة أحجام الناس ، يعبر جيدا عن القوة الهائلة التى يبذلها هؤلاء الناس لاسقاطه ·

وفى مشهد لاحق بفيلم « **اكتوبر** » لم يعد الناس على وفاق مع الحكومة المؤقتة · وقد وفى لينين بوعده المصيرى الذى قطعه على نفسه فى محطة فنلندا وهو الآن على أهبة الاستعداد ليقود ثورة · وفى حين يحتشد الناس أفواجا حول قائدهم ، نراه فوقهم مصورا من زاوية منخفضة تخلع على قوامه ضخامة · ثم تستخدم زاوية عكسية بعد ذلك حيث تلتقط الكاميرا من فوق ظهر لينين صورة الجماهير المحتشدة · وتضيف هذه الزاوية أيضا سمات الرفعة والهيمنة الى شخصية لينين ـ وتوليف القطع من أسفل لينين الى أعلاه يعبر عن سموه عليهم فى عمق المكان الفيلمى بغض النظر عن العلاقات المكانية التى تجمع بينه وبينهم ·

وبعد أن يلتقى لينين بالناس يرتبون مظاهرة ضد الحكومة المؤقتة · وتكشف حركاتهم الجماعية خلال الشاشة عن نظام مقاومتهم وعزمهم عليها · وتعرض المناظر التى جرى توليفها لتؤكد على عملية التجمع التدريجى ـ شتى طوائف الناس وهم يتجهون ببطء ولكن بثقة وثبات ، لتكوين صف واحد من المتظاهرين الزاحفين · ويصبح الصف الذى يكونونه قوة موجهة تشق طريقها فى عمق الشاشة وتتجه مباشرة نحو مواجهة مع السلطات · وعندما يحدث الصراع يعبر التقطيع المتداخل عن الحدث بصورة مرئية · وتصور احدى اللقطات تفرق الناس فى كل اتجاه للنجاة من نيران القوات الحكومية · كما تبين صورة متراكبة الطبع مدفعا يطلق رصاصه حيثما اتفق · وكلا اللقطتين فى هذه السلسلة المتقاطعة التوليف تصوران الحدث باسلوب ثلاثى الأبعاد ·

٥ ـ التوليف الايقاعى :

يشيد التوليف نمطا ايقاعيا فى الفيلم · فالتقطيع السريع المتكرر الذى يتضمن نوعا من « التمبو » (السرعانية) المتقطع ، يضفى الاثارة على

فيلم جودار « **اللاهث** » . وعلى النقيض من ذلك ، فان غياب التوليف الكثير (مؤديا الى استقرار الكاميرا على موقف ما فترات أطول) يسهم فى خدمة النغمة البطيئة الفاترة بفيلم ساتيا جيت راى « **باثر بانشالى** » (١٩٥٥) ، وهى نغمة تنفق وتصوير تلك الحيـــاة المتباطئة لأسرة فى الهند .

وتتوافق ايقاعات التوليف مع الايقاعات الموسيقية فى أفلام عديدة ففى مشهد العنوان لفيلم جون شليزنجر « **راعى البقر فى منتصف الليل** » (١٩٦٩) تقـدم للمتفرج نظرة شـــاملة مكثفة جدا لظروف الشخصـية الرئيسية والأسباب التى من أجلها قرر أن يغادر تكساس الى مدينـــة نيويورك . وعلى أنغام الأهازيج وموسيقى أغنية « كل واحد يتكلم معى » تبين مجموعة نقلات قطع سريعة راعى البقر وهو يزاول عملا تافها كغاسل أطباق فى مقهى وضيع ثم يتركه . وهو يشترى لنفسه ملبس راعى بقر بألوانه الزاهية ، وهو يتأهب للرحيل الى المدينة الكبيرة . والتوافق فى الايقاع بين التوليف والغناء يحضنا على تطبيق كلمات الأغنية على موقف الشخصية ويمنح الوقائع تدفقا يضمن اندماجنا فى الحدث عندما يصل نيويورك .

وهناك رأى غير موسيقى عن الايقـــاع يستخدم فى الحديث عن الترتيب الذى يتم به توليف اللقطات المصورة من زوايا مختلفة للكاميرا . فقد تبنت هوليوود خلال فترة طويلة الى حد ما (الأربعنيات والخمسينات) أسلوبا قياسيا فى توليف مناظر الأشياء بلقطاتها العامة والمتوســطة والقريبة مع بعضها البعض . كانت اللقطة الافتتاحية لمشهد ما تقدم منظورا عاما بدرجة كافية تيسر على المرء أن يعرف مواطىء قدمه داخل المنظر . وكانت هذه اللقطة تعرف باللقطة التأسيسية ، وكان يعقب تلك اللقطة العامة انتقال الى منظر متوسط المسافة ثم أخيرا يتركنا التوليف مع لقطة قريبة للحدث الدرامى . وفى مثل هذه السلسلة من اللقطات كانت أوضاع الكاميرا الثلاثة تستغرق على الشاشة مدى زمنيا متساويا على وجه التقريب .

وقد هيأ نقض هذا الايقاع القياسى المعهود للتوليف فى السنوات التالية تغيرا منعشا فى الاسلوب . اذ يمكن الآن أن يزج بالمتفرجين فى قلب الحدث بلقطة قريبة ـ كما فى سلسلة اللقطات الافتتاحيه فى فيلم كوبولا « **المحادثة** » (١٩٧٤) ـ ليعرفوا بعدئذ فقط مواطىء أقدامهم عن طريق منظور لقطة عامة .

ويمكن أن يكون الطول النسبى للزمن الذى استغرقته كل لقطة فى سلسلة دليلا على أهمية كل منها · ويرمى أسلوب جون كاسافيتس فى أفلام مثل « **وجوه** » (١٩٦٨) و « **أزواج** » (١٩٦٩) و « **مينى وموسكوفيتش** » (١٩٧١) الى توكيد أهمية ما يعرض فى اللقطات القريبة باعطاء أوضاع الكاميرا فى هذه الحال وقتا أطول منه فى اللقطات المتوسطة والعامة · ففى فيلم « **مينى وموسكوفيتش** » ، فى منظر تتحدث فيه مينى مع امرأة أكبر سنا عن حياتهما الغرامية ، أنفق وقت اطول كثيرا على اللقطات القريبة لوجه مينى منه على المناظر المتوسطة أو العامة الخاصة بها · ويبين هذا التوليف (كثرة اللقطات القريبة) للمتفرج أن ما يتكشف له فى هذه المحادثة ذو أهمية حقيقية ·

وفى فيلم « **المغامرة** » للمخرج انطونيونى (١٩٦٠) توجد لقطة عامة لجماعة من الناس يبحثون عن سيدة مفقودة فوق جزيرة استغرقت وقتا أطول بكثير من سائر اللقطات المأخوذة من أوضاع الكاميرا الأخرى فى السلسلة · فاللقطة العامة تعرض صورة محكمة التركيز للاحباط الجماعى وعزلة الباحثين · الجميع يتبدون من ظهورهم ، والجميع يتجهون اتجاهات مختلفة الى حد ما ، وهم يشخصون بأبصارهم عبر منطقة الجزيرة بحثا عن اشارة تهديهم الى المرأة المفقودة · ومرة أخرى ، يستحوذ طول هذه اللقطة بالنسبة لقصر غيرها على انتباه المتفرج ·

وحينما يكون تسارع اللقطات العامة والمتوسطة والقريبة متساوى الطول تقريبا فمن الطبيعى أن ينظر لمحتوى هذه اللقطات على أنه بنفس الأهمية وكافة الأشياء الأخرى متساوية ·

المؤثرات البصرية :

فئة أخرى من العناصر المرئية هى المؤثرات البصرية · ويمكن تنفيذ بعض المؤثرات المدرجة تحت هذا العنوان خلال عملية التصوير · والبعض ـ مثل نقلات التدرج والمزج التى ناقشناها من قبل ـ ينفذ أما فى معمل تحميض الأفلام أو فى الكاميرا أثناء التصوير · والبعض ـ مثل نقلات المسح التى ناقشناها أيضا من قبل وعمليات معينة للتعريض الضوئى المتعدد وتثبيت الصور ـ يمكن تنفيذه فى المعمل فقط · والمؤثرات البصرية الهامة ، غير تلك التى نوقشت قبل ذلك هى : التغيير فى حجم الصورة ، التغيير فى وضع الجسم المصور ، الزوم البصرى ،

التأطير المتواثب ، التأطير المزدوج ، تجميد الصورة ، الطبع المتراكب ، ثم التلبيس

يمكن تغيير جزء من صورة تغييرا بصريا بقصد تكبيره أو تصغيره أو استبعاد العناصر غير المرغوبة منه وقد يغدو مثل هذا التغيير في حجم الصورة مفيدا حيث يكون حجم الأشياء النسبي دليلا على تسلط شيء على شيء آخر • وقد تدعو متطلبات التكوين (مثل التوازن) الى استبعاد جزء من الصورة •

ويمكن طبع لقطة لتنعكس داخل الاطار • ويوضح رودلف آرنهايم ان التكوينات تعمل باقوى فعاليتها عندما توضع الأجسام ذات الاهتمام الأعظم بها بمحاذاة القطر المائل الممتد من أسفل اليسار الى أعلا اليمين • وأى « معكوس » بصرى ينتهى بتوزيع العناصر فى لقطة ما على هذا النحو قد يكون مفيدا من الناحية الجمالية لهذا السبب •

وللزوم البصرى استخدامات توازى استخدامات عدسة الزوم ولو أن وضوح الصورة فى الحالة الأولى اقل قليلا من وضوحهـــا فى الثانية • ولاستحداث زوم بصرى ، يتم تكبير الكادرات التى تؤلف الصورة بدرجة مطردة فى المعمل ، لكى يعطى تأثيرا مقاربا للتأثير الناجم عن تصوير منظر بعدسة زوم • وبالنسبة لفيلم طبيعى المذهب يتطلب لقطة انقضاض ، قد يكون من الأفضل اســـتحداث زوم بالطريقـة البصرية لأنه يتلافى تشويهات المكان الناتجة عن استخدام عدسة زوم • وتتولد الحركة السريعة والحركة البطيئة بصريا بواسطة عمليتين تسميان على التوالى : التـــأطير المتواثب والتأطير المزدوج • فالتأطير المتواثب يسرع الحدث بحذف بعض الكادرات من التسلسل المكون للقطة • وفى التأطير المزدوج يطبع كل كادر مرتين مما يطيل الحدث المصـــور فيعطى تأثيرا بالحركة البطيئة ، ولو أنها حركة مباغتة مرتجة المسار •

وفى تجميد الصورة يتكرر نفس الكادر مرة بعد أخرى موقفا الحدث تماما • وفى نهاية فيلم فرانسوا تريفو « **الضربات الأربعمائة** » (١٩٥٩) نرى فرار صبى جانح من قبضة شرطة الأحداث يتوقف فجأة فى صورة مجمدة لاتنسى • اذ تترك هذه اللقطة ـ المصورة على خلفية لمياه المحيط ـ جمهور المتفرجين بانطباع أن الزمن قد توقف سيره مؤقتـــا بالنسبة للصبى ، ولكنه سوف يسرى من جديد فى اتجاهات متعددة • وربما تكوم

الصور واحدة فوق أخرى باستخدام التكنيك البصرى للطبع المتراكب ·
وتأثير ذلك أشبه بتأثير بعض التعبيرات المجازية فى اللغة حيث تتدامج
عدة أفكار شعرية فى صـــورة واحدة · وفى الفيلم ، عندما يراد ربط
صورتين او أكثر فى لقطة واحدة ، يمـكن أن يكون الطبع المتراكب هو
الوسيلة السليمة اللائقة · مثلا ، شخصية تتأمل فى ماضـــيها ، يمكن
عرضها وقد انطبعت وجوه عدة أشخاص حميمين لها على لقطة لوجههـا
نفسه ، فيعطى ذلك انطباعا بأنها ترى أصدقاءها بعين عقلها · ان اللقطات
المتراكبة الطبع تستدعى الانتباه لذاتها ومن ثم يجب توظيفها باقتصاد
حتى تتلافى تثليم حدة تأثيرها حين تستخدم ·

وقد أصبحت العناوين المتراكبة الطبع مظهرا من مظاهر الابتكار
فى الفيلم · اذ كان على جماهير المتفرجين فى الماضى أن تتحمل رؤية شريط
طويل بعناوين الفيلم والمشتركين فيه قبل ظهور الفيلم الأصلى · أما اليوم
فقد صار من أشيع الأمور أن ترى فيلما يبدأ بحدث مثير جذاب ثم تطبع
عليه العناوين طبعا متراكبا بينما الحدث يمضى فى طريقه قدما · واحيانا
تندمج العناوين فى الحدث ، حاملة فى ثناياها صلة بيانية معينة به ·
وينفرد فيلم « **باربا ريللا** » (روجر فاديم ١٩٦٨) ـ وهو فيلم من أفلام
الخيال العلمى ذو ايحاءات جنسية ـ بافتتاحية تحمـــل طابع البصبصة
الجنسية (فوايبرزم) حيث تمثل العناوين فتحات ضيقة يحاول المتفرجون
من خلالهـا اختـلاس النظرات الى بارباريللا (جين فوندا) وهى تخلع
ملابسها وترتدى بذلة الفضاء ·

وعملية « التلبيس » ضرب من الطبع المتراكب حيث تركب لقطة حدث
فى أمامية منظر بأحد الأماكن على لقطة خلفية لمكان و / أو زمان آخر ·
والأمثلة البارزة على مدى ما فى هــذه العملية من اقناع نجدها فى بعض
مشاهد المطاردة التى ركبت على خلفيات لمدينة برازيليا بعصريتها المفرطة
فى فيلم دى بروكا « **ذلك الرجل القادم من ريو** » (١٩٦٤) فمع أن المطاردات
(أمامية المنظر) قد مثلت بمواقع التصوير بفرنسا فان الحدث يبدو كأنه
جرى فى شوارع (الخلفية) تلك المدينة الباهرة ·

الاخـــراج :

يشير تعبير « الاخراج » الذى انبثق أصـــلا فى المسرح الى التأثير
المشترك الذى يعطيه :

١ ـ الممثلون ، اداؤهم التمثيلى والماكياج والازياء ٠

٢ ـ المنظر وما فيه من اضاءة واكسسوار ٠ ومع شىء من التجاوز عن الفوارق القائمة بين مجالى المسرح والسينما فان هذا التعبير ينطبق عليهما معا ٠

(أ) ملامح محورها الممثل

ينقل الممثلون مشاعر شخصياتهم ونواياها ورغباتها وأفكارها بطرق متنوعة ٠ وغالبا ما يكون الحوار من أهمها جميعا ٠ ومن الطبيعى أن ما تقوله الشخصيات فى الأفلام شىء نفهمه بالاعتماد مباشرة على معرفتنا باللغة ٠ ولا يستطيع المرء أن يبخس قدر الدور الذى يؤديه معنى الحوار فى كشف الموقف أو دفع الحبكة الى الأمام ، أو تطوير فكرة الموضوع ، أو جعل وصف الشخصية أكثر تأثيرا ٠ ومع ذلك ، فان هناك وجها آخر للحوار هاما من الناحية الجمالية ـ وأعنى به الحوار كخاصية صوتية منعزلة عن المعنى ٠ فالممثلون يمكنهم توصيل الكثير عن شخصياتهم وعن الموقف فى فيلم بخصائص للصوت من قبيل الشدة والطبقة والنسيج والايقاع ٠

لغة الجسم وسيلة توصيل اخرى للممثل ٠ فالوقفة والمشية والايماءات واللوازم السلوكية والمسافة التى يحددها الممثل بينه وبين سائر الشخصيات والأشياء ـ كلها تعبر عن المشاعر والعلاقات والمواقف السلوكية ٠ وكوميديا ممثل صامت مثل باستركيتون عبارة عن لزيقة « كولاج » من هز الكتفين والسقوط على الكفل والبحلقة وتحجر الوجوه والمشى المتكاسل والألاعيب البهلوانية ٠ وهو بحركات جسمه تلك يعبر عن الوان شتى من الانفعالات الانسانية ٠

وطبيعى أن الحوار ولغة الجسم من ملامح التمثيل التى يشترك فيها الفيلم مع المسرح ٠ وتوجد الى جانب ذلك ملامح للتمثيل السينمائى تميزه عن التمثيل فى المسرح ، وهى تتركز حول علاقة الممثل بالكاميرا ٠

أحد هذه الملامح السينمائية للتمثيل هو « الوجاهة » التصويرية « فوتوجينيك » ٠ ولا يعنى اصطلاح «فوتوجينيك» ببساطة « المتالق » أو « الفاتن » وانما يعنى بالأحرى ذا قابلية للظهور فى عين الكاميرا على خير ما يميزه ٠ وهذا يعنى أن السمات التى يريدها المخرج فى وجه

ممثله لايكفى أن تتجلى على وجهها وهى تمثل فحسب ، بل ينبغى أيضا أن تكون من نوع تستطيع الكاميرا أن تسجله . ربما كانت احدى هاتيك السمات هى الجمال الذى يميز ممثلة مثل مارلين مونرو . أو ربما كانت القسوة والبرود عند واحد كبوجارت أو الوجه الناتىء التضاريس عند واحد مثل ميشيل سيمون ، بل حتى الدمامة البشعة كدمامة تشارلس لوتون وهو يمثل دور كوازيمودو في فيلم « **أحدب نوتردام** » (١٩٣٩) . ولابد أن يكون الممثل أيضا حساسا لوجود الكاميرا . اذ يمكن مثلا أن تسجل الكاميرا حركات الوجه الدقيقة التى قد تمضى غير ملحوظة فى الحياة العادية (أو فى المسرح) فى لقطة قريبة بنتائج مذهلة جدا . وعندما ينجح ممثل فى تنسيق حركاته يمكن استغلال اللقطات القريبة لكى تهيىء أشكالا للتعبير أروع مما يتيسر فى الأداء المسرحى . وفى حين يتعين على الممثلين فى المسرح أن « يجهروا بصوتهم » لكى يصل الى كل فرد حاضر فى القاعة ، يعتمد الممثلون فى الفيلم على الايماءات الدقيقة لنقل حياة الشخصية الى المتفرجين . ويجب أن يتساوق زى الممثل وماكياجه مع الشخصية المعروضة . ويمكن أن يكونا أساسيين للدور المبتكر ، بل سمة الاخراج الوحيدة البالغة الأهمية للفيلم . وعلى سبيل المثال ، فان ماكياج شابلن ، بما يشتمل من شاربه الصغير جدا وعصاه وقبعته وبذلته المشعثة وحذائه المتهرىء أصبح علامة مسجلة ميزت شخصيته الكوميدية الشهيرة شارلى . وقد دعمت هذه العناصر من الماكياج والزى أسلوبه الفذ الفريد فى لغة الجسم . وعندما كان الصعلوك الصغير يهرول هنا وهناك مرتديا زيه ومتمكيجا على هذا النحو ، كانت بكل حركة تبدر منه امكانية أو قدرة كامنة على تفجير المرح الصاخب .

وشأن جميع الملامح الاخرى المتركزة حول الممثل ، ينبغى أن يتوام الزى والماكياج مع نظرات الكاميرا المتنقلة التى ـ أى النظرات ـ يسببها تغيير وضع الكاميرا ، تغيير زاوية التصوير ، حركة الكاميرا ثم التوليف . ومثل وجه الممثل ينبغى أن يستمر كلاهما متألقين كما هو مطلوب منهما حتى أثناء تحريك الكاميرا . فان وضع الكاميرا المتغير يستطيع أيضا أن يجعل مظهر الممثل مفسدة للقيم التكوينية لمنظر ما .

(ب) الديكور والاضاءة

يستطيع المخرجون أن يستخدموا ديكورا داخليا أو خارجيا كما هو، أو يغيروا فيه أو يبنوا ديكورات خاصة بهم . فالتصوير فى موقع خارجى (بدلا من ديكورات استديو) يضفى مصداقية على المنظور المصور . ومع ذلك قد تقتضى مثل هذه الديكورات « الطبيعية » أن يتناولهـا التغيير للحصول على الضوء اللازم أو اظهارها فى صورة أكثر واقعية أو جاذبية . وعلى سبيل المثال يمكن وضع عواكس ضوئيـة لكى تغير من الضوء المتاح بديكور طبيعى . كذلك يتم تلوين أو بغير ذلك تغيير ألوان الأشياء التى فى مواقعها الطبيعية بقصد اضافة مؤثرات معينة . وبعض المناظر التى لا تنسى فى فيلم أنطونيونى « **تكبير** » (١٩٦٧) جرى تصويرها فى منتزه وقعت فيه جريمة قتل . كانت حشائش المنتزه يانعـة الخضرة فضوعف اخضرارها بالطلاء لتؤكد التناقض بين جمال المنظر وبشـاعة الجريمة المروعة التى حدثت به .

ويمكن أن تتغير الديكورات أيضا عن طريق « **العرض الخلفى** » الذى تعرض فيـه لقطات ديكور ـ خارجى أو داخلى ـ على شاشة شبه شفافة يجرى تمثيل الحدث على الجانب الآخر منها . ولا يستخدم العرض الخلفى كثيرا فى هذه الأيام اذ قلما يكون قوى التأثير .

وقد يحيد الديكور بكليته تقريبـا عن مظهر الأشياء فى حياتنا اليومية . ففيلم « **عيادة دكتور كاليجارى** » يقدم حدثه الدرامى أمام ديكورات موغلة فى نزعتها التعبيرية ، فتظهر خطوط المبانى مائلة والنوافذ غريبة الأشكال ، وتبدو مداخل الأبواب كأنها زخارف على الجدران أكثر منها فتحات فيها . وتغير المنظور لكى يجعل بيئات الفيلم تبدو أقل اكتمالا فى أبعادها الثلاثة .

ويفصح الديكور فى فيلم « عيادة دكتور كاليجارى » عن المشاعر الداخلية للشخصيات . وفى حين يحاول الفيلم التأثيرى أن يسجل الملامح السطحية لما هو واقع حقيقى يقدم لنا الفيلم التعبيرى مثل «د . كاليجارى» السمات المرئية التى تجسد الشعور نحو الواقع .

وللاضاءة شأن كبير مع شكل الديكور وطابعه . فالضوء لايتيح لنا أن نرى وجود الأشياء فى المكان الفيلمى فقط بل أيضا كيفية تشكيلها ، واتجاهات استدارتها والمسافات الفاصلة بينها . والتلاعب بين النور

والظل هام وحاسم فى التعبير عن خصائص الأشــياء وعلاقاتها تلك • ويرتبط بهذا التلاعب عامل مؤثر هو « درجة الانحسار » أى السرعة التى يحتجب بها الاثنـــان ـ النور والظل ـ كل منهما فى الآخر • وعندما تكون « درجة الانحسار » ملحوظة أو سريعـة نميز الجسم بمـا له من حافة أو زاوية حادة • وعندما تكون تدريجية أو بطيئة نميزه بما له من سطح منحن •• ومع أن درجة الانحسار دقيقة يصعب تمييزها وملاحظتها على نحو عادى ، فانها تفعل دائما فعلها فى ادراكنا للأشياء فى الفيلم •

وأهم مصادر الاضاءة فى مفهوم استعمالات الضوء الجمالية هما : الضوء الأساسى والضوء التكميلى • فالضـــوء الأســاسى هو المصـدر الرئيسى والأقوى للنور الساقط على جسم عند تصويره • وفى الطريقة الكلاسيكية لاستخدام الاضاءة الرئيسية يوضع مصدرها عاليا على جانب من الكاميرا وفى مواجهة الجسم • ومن هذا الموضع يوفر ضـــوءا حادا مباشرا على الموضوع ، وينتج معه ظلالا داكنة محددة المعالم • ورغم هذا يمكن للضوء الأساسى أن يوضع فى شتى الأماكن • وحيث تتحـرك شخصية ما فى أرجاء المنظر يمكن أن تتواجد عدة اضاءات أساســية ، واحدة لكل موقع من مواقع التصوير ـ أما الضوء التكميلى والذى يوضع عامة قرب الكاميرا على الجانب المقابل للضوء الأساسى ، فانه يفيد فى تخفيف الظلال التى يصنعها الضوء الأساسى • فالضـوء التكميلى اذن يستخدم فى تغيير عامل الانحسارية •

وتعتمد الكيفية التى يبدو عليها الجسم المصور فى الفيلم اعتمادا جزئيا على انتشار الاشراق فى المنظر ، ففى عالم مدينة الجزائر الناصع بياضا بفيلم « **معركة الجزائر** » لن يظهر جليا أى جسم أبيض كلية ؛ والعكس صـــحيح فى عالم فيلم « **تكبير** » المزركش بالألوان الحمـراء والخضراء والزرقاء • ونفس الشىء مع الضوء منفصلا عن اللون • فالجسم المضاء بنور ساطع سوف يبرز للعيان فى تناسب مباشر مع عتمة الاضاءة التكميلية • فكلما اقتربت شدة الضوء التكميلى من شدة الضوء الأساسى ، قل وضوح الجسم • وهكذا يتطلب تقدير الضوء ، فى المقام الأول ، تحليلا للعلاقة بين كلا الضوئين الأساسى والتكميلى •

ونستعمل كلمة « أساسى » بالنسبة للضوء أيضا بدلالتهـا الأعم شيوعا •

فهناك الاضاءتان العالية والمنخفضة اللتان تؤثران فى وضع الاضاءة

الشاملة . اذ عندما تكون الاضاءة الشاملة منخفضة يصبح معظم الديكور معتما فيما عدا قلة فحسب من المساحات المضاءة جيدا . أما الاضاءة العالية من جهة أخرى فلا تسمح الا بقليل من المعتمة نسبيا ، اذ الانارة ناعمة منتشرة والطابع العام للمنظر نير مشرق . وفيما بين الاضاءتين العالية والمنخفضة تقع مستويات متدرجة من الاضاءة تتضمن تدريجات عديدة من الرماديات (فى الأفلام أسود/أبيض) والظلال الواهنة والنور الهادىء ، موزعة بتوازن واستواء .

والى جانب هذه الاستعمالات لمصطلح « أساسى » فيما يتعلق بالاضاءة ، يوجد أيضا استعمال يتعلق بالروح العاطفية للمنظر - وبهذا المعنى تكون المناظر العالية المفتاح مكثفة العاطفية حادة الانفعالات ، والمناظر المنخفضة أقل منها فى ذلك .. فالاضافة غالبا ما تلعب دورا فى روح المنظر العاطفية . ومع هذا فانه لا يوجد تناظر مباشر بين الاضاءة العالية والمنخفضة وبين المناظر العالية والمنخفضة فى درجة عاطفيتها . فالاضاءة العالية فى فيلم « **ت . هـ . اكس ١١٣٨** » (١٩٧١) تضيف أثرا فى الروح العاطفية المنخفضة فى تصوير المخرج لوكاس للمستقبل ، بينما تضيف الاضاءة المنخفضة أثرا فى الروح العاطفية العالية بمناظر أوكلاهوما القاحلة ذات العواصف المتربة فى فيلم « **عناقيد الغضب** » (١٩٤٠) اضاءة ثالثة رئيسية تتمثل فى الضوء الخلفى . فعندما يضاء منظر ما باضاءة خلفية ، يرد الضوء من الوراء وعادة من فوق الموضوع المصور . واذا كان الضوء الخلفى هو الضوء الأساسى الوحيد فى المنظر ، تتبدى معالم الشخص الخارجية ولكن تبقى تفاصيل وجهه مبهمة غير مميزة نسبيا . وبضم الضوء الخلفى المستخدم كضوء أساسى مع ضوء أساسى آخر موضوع على جانب الجسم (ضوء تعزيزى وهو ضوء يوضع على الجنب فى مستوى أدنى من الضوء الخلفى) تضاف خاصية الأبعاد الثلاثة الى الجسم بفصله بصريا عن خلفية المنظر . وعلى النقيض من ذلك ، تميل الاضاءة الساقطة من الأمام مباشرة الى تسطيح مظهر الأشياء ، مخففة من تشكيل الوجوه ومقللة على الاجمال من احساس المتفرج بنسيج البنية وتجسيمها . ويميل وضع ضوء أساسى على الجنب الى تحديد معالم الجسم الخارجية كما نرى فى تصوير نورمان ماكلارين لاحدى رقصات فيلم « **رقصة ثنائية** » (١٩٦٨) وهو فيلم لا ينسى لأشكاله المضاءة من جوانبها وهى تتهادى فى فراغ تجريدى .

وقد استخدمت الاضاءة المنخفضة غالبا مقترنة بعناصر مرئية أخرى

لاضفاء مظهر شرير مشئوم على الأماكن المحلية . حينما أنتج أورسون ويللز نسخته السينمائية لقصة فرانز كافكا « **المحاكمة** » (١٩٦٤) صور مناظر عديدة باضاءة منخفضة . وقد ساعد هذا فى اضفاء سمات الظلمة والاحتباس والتشاؤم على المناظر . وهى سمات ملائمة فى جملتها لتلك الحكاية الكئيبة المزعجة كالكابوس عن رجل اتهم وحوكم من أجل جريمة لم تتكشف طبيعتها له .

وكانت الاضاءة المنخفضة سمة جوهرية لازمة لتيار كامل فى السينما الأمريكية ـ هو الفيلم الأسود . وقد أنتجت حقبة « الفيلم الأسود » هذه خلال سنى الأربعينات ـ أى أثناء وما بعد الحرب العالمية الثانية ـ افلاما متيرة من نوعية أفلام المخبر السرى لبوجارت (**الصقر المالطى ١٩٤١**) وحكاية الذئب الوحيد (**العطلة الأسبوعية الضائعة ١٩٤٥**) والدراما المدنية الواقعية (**المنزل الكائن بالشارع رقم ٩٢ ١٩٤٥**) وميلودراما الاستكشاف السيكلوجى (**درجة الابيضاض ١٩٤٩**) .. وتحت هذه الظلال التى خلقتها الاضاءة المنخفضة فى تلك الأفلام السوداء كان الأبطال يعقدون مواعيد لقاءاتهم الغرامية ويتطارحون غرامياتهم ويتربصون فى كمائنهم . ولم تكن الأجواء الكئيبة المشئومة المتوترة غالبا للفيلم الأسود تقبل التصور أو التصديق بدون الاضاءة المنخفضة .

وتخلق الاضاءة العالية فى الأفلام الموسيقية كفيلم جاك ديمى « **فتيات روشفورت الصغيرات** » (١٩٦٧) أو فيلم ستانلى دونين « **الغناء تحت المطر** » (١٩٥٢) جوا دافئا مشمسا فياضا بالحيوية والتفاؤل يناسب روح عالم كثيرا ما ترقص فيه الشخصيات بدل المشى وتغنى بدل الكلام وحيث تواتى الفرصة وينتهى كل شىء على خير ما يرام .

ويمكن التمادى بالاضاءة الساطعة الى حدود متطرفة . تشويه الكابوس السابق ذكره بالمنظر الافتتاحى فى فيلم « **الفراولة البرية** » (والذى تحقق باستخدام خام عالى التباين) يعزى فى جانب منه أيضا للاضاءة المفرطة التى تضاعف التناقضات وخشونة الصورة المصطنعة وتبايناتها القاسية .

ويقدم لنا كل من الفيلم الموسيقى « **كاباريه** » (١٩٧٢) من اخراج بوب فوس والفيلم الدرامى « **الملاك الأزرق** » (١٩٣٠) من اخراج جوزيف

فون شتيرنبرج أمثلة مفيدة توضح كيف تعمل خصائص الاخراج السالفة سويا فى توحيد حدث الفيلم · فهذان الفيلمان يستفيدان استفادة جمة ممتازة من فنون التمثيل والماكياج والأزياء والديكور والاضاءة فى تصورهما الحياة الألمانية وهى تعانى تباريح تدهورها وانحلالها ابان العشرينات ·

وتحتوى الديكورات المستخدمة لمناظر فيلم « **كاباريه** » بملهى الكيت كات على ألوان مبهرجة صارخة وديكور غزير ، بينما الاضاءة باهرة الى أبعد حد · وتتميز عروض الممثلين باستعمال الماكياج والأزياء على نحو عديم الذوق : يرتدى رئيس التشريفات (جويل جراى) ملابس السهرة مع ماكياج أبيض ثقيل ، فى حين تضع سالى باولز (ليزا مينيللى) حمر شفاه ثقيل اللون ، ورموش صناعية ضخمة ، وطلاء أظافر أخضر وترتدى فساتين متبرجة مطرزة بالخرز ·

(وفى سلسلة طويلة من نقلات القطع المتعارضة ، يقارن عالم الملهى بالعالم خارجه · وتتناوب مناظر جراى ومينيللى وهما يؤديان دوريهما فوق المسرح المبهرج فى زينته المسرف فى اضاءته - الظهور مع مناظر على شاكلة مناظر أجلاف النازى السفاحين وهم يضربون رجـلا فى حـارة مظلمة · وتعبر السمات الاخراجيه التى اختيرت للمناظر المصورة فى ملهى الكيت كات تعبيرا مرئيا عن البهجة الزائفة ، والانحلال والخوف السائد فى المانيا ما قبل النازية ·

وفى « **الملاك الأزرق** » نرى معلمـا باحدى المدارس الثانوية فى منتصف عمره (اميل جاننجز) وهو يحاول منع تلاميذه من زيارة « لولا » (مارلين ديتريتش) نجمة الاستعراض بملهى الملاك الأزرق ولكن يصبح هو نفسه متيما بها الى حد يهجر معه حياته الأولى ويتحمل مهانة السعى وراءهـا ·

وتعطى الديكورات فى ملهى « الملاك الأزرق » - وهى مناظر داخلية ضيقة معقدة احساسا بالحبس والمحاصرة · فالمسرح الذى تمثـل عليه لولا يغص بما فيه من اكسسوارات ، والديكور الباذخ المسرف (الشبيه بديـكور « كاباريه ») يعبر عن التبـاهى الرخيص المبتذل الذى ميز هذه الحقبة ·

ويتضافر أداء ديتريتش وزيها وماكياجها وطريقة ارتباطها ببقية الشخصيات (وبخاصة المعلم) جميعا لتظهر الانعزال والتهكم الساخر ·

وكل حركة منها تفصح عن التحلل الأخلاقى · وملابسها مثيرة بشكل فاضح وماكياجها مفرط ، وهى تغنى ألحان العصر الساخرة بصوتها الغامض المبحوح · وتعرض الخصائص الاخراجيـة لداخليات ملهى « الملاك الأزرق » على المتفرج العالم المتفسخ الذى يصفه الفيلم ·

٢ ـ الصوت

يشكل الصوت ـ بنسيجه وموقعه ونوعيته وعلاقته ثم بغيابه ـ وسيلة أخرى للاحساس بحدث الفيلم وفهمه . ويتضمن الصوت فى الفيلم الحوار والموسيقى . وسوف نستفيد من فيلم أورسون ويللز « **المواطن كين** » (١٩٤٠) فى ايضاح الكثير من النقاط التى تناقش فى هذا الفصل .

الحوار :

ربما يكون الحوار هو السمة الصوتية البارزة التى يستجيب لها المتفرجون بغاية اليسر والقبول . فلا شىء فى فيلم من الأفلام أيسر وصولا الى نفوسنا من معنى الكلمات التى تنطق بها الشخصيات . وادراك المعنى الذى تتلمسه فى الحوار ضرورة لازمة فى الكثرة الكاثرة من الأفلام . والكلمات أيضا تعرض معظم السمات الصوتية الأخرى الموجودة فى الفيلم . وسوف نناقش هذه السمات بعدئذ فى هذا الفصل .

الموسيقى :

تستطيع الموسيقى أن تشيد المزاج أو الحالة النفسية والجو العام والنغمة السائدة . وهى تفيد أيضا كوسيلة انتقال بين اللقطات مثلما يحدث حين تستمر بينما المنظر يتبدل الى مكان أو زمان جديد . ويؤدى أسلوب الموسيقى فى أفلام عديدة مهمة التعبير عن الحقبة المصورة . ومع ذلك ، لايتقيد مكان الموسيقى فى الفيلم بدور خارج نطاق الحدث ، ومن الممكن ادماجها فى الحدث على يد ممثلة عندما تدير مفتاح راديو ، أو تغنى أو تعزف آلة موسيقية .

ويحوى فيلم « **المواطن كين** » تنويعة رائعة من الأساليب الموسيقية ، بدءا « بالمارش العسكرى » الذى يصاحب عناوين الجريدة السينمائية · ولأن المارشات العسكرية كانت تصحب عادة الأخبار السينمائية الفعلية ، فان استخدامهـا هنـا فى فيلم « **المواطن كين** » يضفى على الجريدة مصداقية أكثر ·

ويسبغ لحن كئيب مستغرق استخدم فى مشـهد الافتتاح جو الغموض والتشـاؤم على تصوير وفاة كين فى قصر ملذاته البـاذخ زانادو » · وتبعث هذه السمات مرة أخرى حـين تصاحب موسيقى مشابهة المنظر الذى يتحدث فيه تومبسون الى زوجة كين الثانية « سوزان الكساندر » وهو مخبر صحفى يبحث عن القصة الحقيقية لحياة كين · اذ عند هذه النقطة يكتنف الغموض شخصية كين ، وتقدم الموسيقى دليل تعرفنا على ذلك ·

ويشتمل الفيلم على دار أوبرا فخمة · (اذ يشترى « كين » دارا للأوبرا تشجيعا لمطربة غير موهوبة ـ سوزان ـ على أن تغدو نجمة أوبرا ليحظى بشرف انتمائه للعالم الأوبرالى) · ويعزف كين وهيئة تحرير صحيفته ويرقصون على نغمات الموسيقى احتفالا بنجاحها واشادة بشخصية كين الانبساطية وولوعه بمباهج الدنيا · وفى نزعة خلوية يتغنى الفنانون بالحان الجاز التى تشيع شعورا طبيعيا دافئا يقابل جدلا عنيفا يجرى بين كين وسوزان ·

أوجه الصوت السينمائى :

(أ) النسيج :

ان المعالم الهامة الحاسـمة لنسيج الصوت هى : الشدة (حاد ، ناعم) و الطبقة (عالى ، خفيض) ثم الطابع (أجش ، أجوف ، رقيق) ·

ويستهل فيلم « **المواطن كين** » بشـكل متميز مشاهده بأصوات حادة عنيفة تستحوذ على انتباه المتفرجين وتركزه على الصور الجديدة فوق الشاشة · مثال ذلك : من الختام الهادىء للمشـهد الذى يموت فيه كين ، يتم القطع على الجريدة السينمائيـة وموسيقاها المجلجلة بالمارش العسكرى ·

وتتباين الأصوات فى نسيجها كما فى المنظر الذى يدرب فيه أحد مدرسى الأصوات تلميذة بليدة « سرســـوعة » تدعى « سوزان » مستخدما نغمات رخيمة ناعمة • وتعمل معالم نسيج الصوت جميعا فى مشهد صور بالبيت الذى قضى فيه كين صباه فى كولورادو • لقد قررت أمه أن تســـمح بمن يتبناه حتى تتهيأ أمامه الفرص التى تعجز عن توفيرها له • ونسيج الصوت دليل على حالة العلاقات الأسرية وقتذاك • فصوت أم كين أشدها حدة وأجشها طابعا ، وأعلاها طبقة ، مما يدل على سيطرتها على أبيه • وصوت الأب هو الأهدأ والأرق والأعذب تنغيما بين أفراد الأسرة • وصوت الطفل كين وسط بين هاتيك المعالم ، ايحاء باكتسابه سمات شخصيته من كلا ابويه •

(ب) الموقـع :

تدرك الأصوات فى الفيلم على أنها : قريبـة أو متوسطة المسافة أو بعيدة عن الكاميرا • وقد تبدو أيضا كأنها أما على الشاشة أو خارجها• وعندما تكون الأصوات على الشاشة ، فانها تعمل بالتعاون مع العناصر المرئية لترسم حدود المكان الذى يجرى فيه الحدث الفيلمى • وعندما تكون خارج الشاشة ، تتوفر لها امكانيات تعبيرية مماثلة تماما لتلك التى تتوفر للصور المرئية خارج الشاشة • نسمع الصـــوت فى قاعات قصر « زانادو » الرحيبة خافتا فنحدد أن موقعه بعيد • ويشعر المرء بالمسافات الشاسعة التى تفصل بدنيا ونفسيا بين كين وسوزان فى هذا المكان • وعلى النقيض ، تأتى الأصوات داخل مقر الصحيفة حادة ثاقبة ، فتعطى احساسا بالمكان الضيق المحصور الذى تشتغل فيه هيئة التحرير •

وفى منظر النزهة الخلوية الذى سبق ذكره ، يتســـارع وقع التوليف فيما بين المغنين والجدل الناشب بين كين وسوزان ، تسـارعا تدريجيا الى أن يخرس كين شكاية ســـوزان بصفعة من يده • فى هذه اللحظة ، تسمع صرخة امرأة من خارج الشاشة على ما يبدو • ربما تكون صرخة خوف أو نشـــوة ، فمصدرها مجهول ولا يسعنا فحسب الا أن نتصور موقعها ومعناها ، وهى فى غموضها تستحوذ على خيالنا •

(ج) النمط أو النوعية :

فى بعض المناسـبات ، عندما تصاحب الموسيقى الخلفيـــة (أى

الموسيقى التى لاتنبع مباشرة من الحدث) منظرا ما ، فانها تضفى سمة غير واقعية ، أو غير طبيعية على الحدث ـ وغالبا ما يلعب التعليق الروائى من خارج الشاشة دورا مماثلا . وعلى العكس من ذلك ، نجد الأصوات التى تتميز كجزء من المنظر الطبيعى (مثل الحوار والضحك ووقع الأقدام وقعقعة السيارات وشقشقة الطيور) تضيف بسهولة نغمة واقعية أو طبيعية الى الحدث المصور .

وفى « **المواطن كين** » استغلت واقعية الأصوات الطبيعية لصالح منظر داخل مكتبة تاتشر التذكارية لكى تكشف عن غطرسة شخصية الوصى على كين . اذ بينما ينقب المخبر الصحفى فى سجلات تاتشر عن قرينة تهدى الى معنى كلمة كين الأخيرة « روزباد » نستمع الى أصوات يتردد صداها العميق فى أرجاء المكتبة (حوار ، دبيب أقدام ، تقليب الصفحات فى مذكرات تاتشر) مفصحة عن خواء شخصية تاتشر الرجل .

وطغيان « الصوت ـ فوق ـ التعليق الروائى » (حيث لايرى المعلق) بواسطة الأشخاص الذين يقابلهم المخبر الصحفى ، يبدأ فى الزمن الحاضر ويستمر طوال عرض أحداث الماضى ، وهذه الطريقة فى استرجاع ما يتذكره الشخص عن كين تضع المتفرج على مبعدة ما من تلك الأحداث الغابرة . كما أنها تقاطع اطراد النغمة الواقعية السائدة فى مواضع كثيرة من الفيلم .

(د) الغياب :

غياب الصوت يمكنه أن ينشئ مزاجا أو حالة نفسية . وأن يعوق مسار حدث ، وأن يركز الانتباه على عناصر مرئية حاسمة ، وأن ينمى عنصر التشويق . وقد استخدم غياب الصوت فى مشهد الافتتاح بفيلم « كين » للتعبير عن سيطرة حضوره . اذ قبيل موته مباشرة ، ينطق بالكلمة الغامضة « روزباد » ، ثم تعقب فترة سكون يجسم فراغ عالم الفيلم بغير شخصيته المتسلطة .

كذلك يضرب السكون أطنابه على قصر « زانادو » فى نهاية الفيلم . فقد رحل المخبر الصحفى تومبسون بعد اعترافه بفشله فى اكتشاف معنى كلمة « روزباد » وتتحرك الكاميرا سابحة فوق المقتنيات الهائلة التى تزخر بها قاعات القصر . وفيما عدا الموسيقى الخلفية لايوجد صوت . ونترك وحدنا لنتأمل هذا العالم من الأشياء الساكنة التى لاحياة فيها ـ

لقد حفل الفيلم بمناظر تبدأ بأصـــوات حادة تجذب الانتبـــاه للحركة والمجادلات والحفلات والموسيقى • والآن يأتى السكون بمثابة تناقض ملحوظ • وانه لفى هذا السكون ينجلى سر « روزباد » •

(هـ) بالنسبة للعناصر الأخرى :

يمكن لصوت ما أن يرمز أو يتعارض أو ينعزل عن ملامح الفيلم الأخرى (بما فيها الأصوات الأخرى) • ويمكن لصوت مولف مع صوت آخر أو عنصر مرئى أن يكونا سويا ترابطا واقعيا أو غير متوقع (متزامنا أو غير متزامن على التوالى) •

وعندما تولف الأصوات معا ، يتعين غالبا أن ينشأ نمط ايقاعى من نوع ما ، حتى حيثما تكون الأصوات الأصلية المكونة له عديمة الشكل أو هيولية مشوشة • وبشىء من الحرص والاهتمام فى تنظيم الأصوات يمكن ابتكار ايقاعات متميزة تحوى كثيرا من الســـمات التى تقرنهـــا بالايقاعات الموسيقية • وقد استخدم الصوت أيضا كأساس للانتقالات التى تجرى بين اللقطات •

ثمة قطعة توليف لا تنسى لاحتوائها على تناظر صوت مع عنصر مرئى ترد فى منظر يتذكر فيه كبير الخدم يوم أن رحلت زوجة كين الثـانية عنه • وينحصر شريط ذكرياته بداية بصيحة ببغاء تمثل توجع كين لهرب سوزان من القصر ، ونهاية بلقطة ل : كين اليائس منعكسة الى مالا نهاية كما يبدو فى مجموعة من المرايا • وبهذا ينسجم العنصر المرئى مع الصوت •

ومشهد النزهة الخلوية السابق ذكره مثال للصوت (أغنية الجاز) عند تناقضه مع أحد الملامح الأخرى •

وفى المنظر الافتتاحى تتحرك الكاميرا الى لقطة قريبة جدا تسجل شفتى كين وهو يتمتم بالكلمة الغامضة « روزباد » • وانعزال الكلمة عن كل الأصوات الأخرى حولها يسبغ عليها مغزى يتفق وموضعها الرئيسى الذى تشغله فى الفيلم •

ومع أن الصوت طوال فيلم « كين » متزامن فى أغلب الأحيـــان ، فهناك مناسبات يكون فيها غير ذلك • مثال على النوع الأخير هو تلك الموسيقى المصلصلة الخفيفة التى تســـمع كخلفيـــة وقت اطلاع المخبر

الصحفى على مذكرات تاتشر فى المكتبة بجوها الساكن الكئيب مثـــل جو المقابر .

ويمكن للحوار والأصوات الأخرى بالبيئة أن تتناسق لتنتج نمطا ايقاعيـا . فالحدث فى فيـلم « **المواطن كين** » يتميز بايقـاع متقطع . والمناظر تفتح بطريقة قاسية وسريعة وعالية الصوت . والحدث سريع الخطو ، والوقائع تقع بغتة والشخصيات تغدو وتروح على الشـاشة متعجلة . يعبر هذا الايقاع عن نوعية عالم كين . وهناك منظر يعرض هاتيك المميزات هو ذلك الذى ينتحل فيه كين مهمة المحقق ، وهو ملىء أيضا بايقاعات صوتية ساحرة . يقدم كين نفسه واثنين من معاونيـه ليلاند وبرنشتاين الى رجل « زنان » سريع التهيج يدعى مسـتر كارتر ويشغل وظيفة المحرر المسئول للصحيفة . وينهال كين ومعاوناه على كارتر بوابل من الأسماء والأوامر والتعليقـــات . وفى غمرة ارتباكه المطبق يستدير كارتر هذه الناحية أو تلك مصافحا بيده شخصا غير مقصود أو مخطئا التعرف على الآخرين . وخلال هذه الربكة كلها يحاك الصوت فى أنماط ايقاعية . صوت كين وهو يجار بالأسماء ويصدر الأوامر أشبه بموجة صاعدة وهابطة ، وجهـود كارتر المتعثرة تتسـم بالتناوب بين تناغمات لفظية كاســحة حين يظن أنه على حق وبين عبـارات مترددة متقطعة النغمات حين يظن أنه على غير حق .

والحوار فى الفيلم متجزىء فى الغالب ، مع شخصيات يقاطع بعضها البعض على نحو متكرر . ويدل ايقاع الحوار على عالم السرعة والتنافس الذى تعيش فيه الشخصيات . كما أن الكلام المتجزىء يضفى طابعـا واقعيا على التحقيق الذى تجريه لجنة مجلس الشيوخ حول تاتشر : يبدو من الطبيعى عند أناس يجدون وقتهم ثمينا جدا أن يتكلموا شذرا فحسب .

وفى المنظر حيث يواجه الرئيس جيم جيديس **Jim Geddes** كلا من كين وسوزان وزوجة كين الأولى اميلى ، بتهديده بفضح العلاقة الغرامية بين كين وسوزان ، يكشـف الكلام المتجزىء عن نقص مؤلم فى التفاهم . ويحاولان تقديم مبررات ولكن المقاطعات المتكررة تمنع تكملتها . ويشعر الجمهور الذى يعلم براءة العلاقة بين كين وسوزان ــ بالاحباط لعجز الاثنين عن توصيل الحقيقة الى اميلى .

وفى الغالب تلجأ الانتقالات فى الفيلم ــ التى تتم متقنة بطريقـة تستحوذ على انتباهنا ــ الى الأصوات الغليظة العاليـة كأساس لها .

كذلك تم الكثير من نقلات القطع مع الصوت بطريقة تبقى على الاستمراريه بمهارة وحذق • وقد أمكن اجتياز قرابة خمس عشرة سنة من مراهقة كين بتوليف صوتي عندما يتمنى تاتشر في نهاية لقطة من اللقطات « عيد كريسماس سعيدا » للصبي كين ثم يقدم في بداية اللقطة التالية تهنئته بعام جديد سعيد الى كين وهو شاب • وفى مثال آخر على شاكلته يصبح تصفيق كين استحسانا لغناء سوزان فى أول لقاء بينهما هو تصفيق مؤيديه فى اجتماع سياسى • وهذا المثال الأخير على التوليف الصوتى يفيد الى جانب اتمام الانتقال بين هذين الزمانين والمكانين المختلفين ـ فى ربط حياة كين الخاصة بحياته العامة •

(و)التفاعل مع العناصر المرئية :

لكى نعطى صورة واضحة عن الكيفية التى يعمل بها الصوت متفاعلا مع العناصر المرئية ، لابد لنا من أن نفحص عن كثب شريحة صغيرة من فيلم ـ هى فى حالتنا هذه المشهد الافتتاحى الآسر من فيلم اورسون ويللز « **لمسة الشر** » ، الذى يحتوى على لقطة واحدة فقط ، وهى لقطة طويلة ملحوظة تستغرق حوالى ثلاث دقائق • (**وأوصاف المشهد تكتب بنبط ثقيل باصطلاحات معينة وتحليل المشهد بنبط عادى**

تركز الكاميرا على يد تعالج جهاز تفجير قنبلة زمنية فى وسط الشاشة • لا نرى وجه المتآمر • **وحتى تجهز القنبلة يغيب الصوت • ثم نسمع التكتكة الخافتة لجهاز التوقيت الآلى • وضحكة امرأة على البعد بينما تركز الكاميرا عينها على القنبلة •** ويستخدم الصوت جزئيا لخلق مكان الفيلم اذ ينشىء صوت جهاز التوقيت أمامية للصورة فى حين تنشىء الضحكة الناعمة على البعد خلفية لها • وكلا الصوتين ناعمان وهادئان • وهذا التماثل فى **النسيج والحجم** يجعل مقارنة المواقع النسبية للأصوات فى المكان سهلة تقريبا • ولو كانت الضحكة عالية لتعذر تحديد موقعها بالنسبة للقنبلة والتكتكة الصادرة عنها •

تبدأ دقات الطبول الايقاعية عقب صوت الضحكة مباشرة • انها تهيىء جوا من الاثارة ، وسوف تستمر هذه الدقات الايقاعية حتى بعد زرع القنبلة فى هيكل السيارة • اختفى المتآمر عن الأنظار ويأخذ صاحب السيارة مجلسه فيها •

وتتحرك الكاميرا بحدة الى رجل وامرأة يسيران خلال مدخل

مسقوف بعيد نحو المتآمر الذى يندفع عبر الشاشة من اليمين الى اليسار ويتركها خالية • عندئذ ينجذب انتباه المتفرج بدرجة أعمـق فى المكان بوجود الرجل والمرأة • **وينتقل الرجل والمرأة من اليسـار الى اليمين • ويتراجع المتآمر الآن بسرعة بالغة (أيضا من اليسار الى اليمين ولكن فى امامية الصورة) • ويلوح للعيان أضخم فأضخم جرما وهو يتحـرك •** يضاعف مظهره المتضخم احساسنا بجو الشؤم الذى يسود المكان •

ولا يفهم الحدث فى هـذه المقـاطع من اللقطة بسـهولة • اذ ما العلاقة مثلا بين زرع القنبلة وبين الرجل والمرأة القادمين على البعد ؟ ضد من يدبر استعمال القنبلة ؟

يعدو المتآمر بمحاذاة سور نحو سيارة . وتلاحقه الكاميرا على مستوى الأرض • انه يثبت القنبلة فى صندوق السيارة • يظهر الرجل والمرأة ، يركبان السيارة وينطلقان بها بعيدا • الآن نعلم لماذا ذعر الرجل المتآمر ، لماذا اندفع بمثل هذه العجلة ، وضد من توجه القنبلة (ولو أننا لا نعرف من يكونان) •

تصـعد الكاميرا الى أعلا ، وتبـدأ عنـاوين الفيلم وتنطلق الموسيقى ـ موضوع ينذر بالشر • وترجع الكاميرا متصاعدة خلف بناء مجاور للموقع • تتحرك الكاميرا نحو اليسار بمحاذاة سطح المبنى بينما تتوالى عناوين الفيلم بطبع متراكب على سطحه • بعدئذ تمرق السيارة مختفية عن الانظار وراء المبنى • وعندما يتم تحرك الكاميرا يسارا بمحاذاة سطح المبنى ، تلتقط صورة السيارة فور ظهورها من ورائه • هذا الظهور ثم الاختفاء ثم الظهور ثانية للسيارة (مع تحرك الكاميرا والسيارة بنفس السرعة) ينمى ايقاعا يعزز الاحساس (المتواجد الآن) بأن الكاميرا لها وجهة نظر خارقة فوق مستوى البشر ـ وأعنى أن نظرتها للأحداث التى تسجلها تتعدى قدرات البشر على الملاحظة • انها تمد عنقها عاليا لتخرج بفكرة عامة عن الموقع كله • فهى تتحرك فوق السـطوح ، متوارية عن الأنظار أو محلقة كالطائر الطنان • وتغير من اللقطة القريبـة (ضبط جهاز التوقيت فى القنبلة) الى اللقطة العـامة (الزوجان فى طريقهما الى السيارة) • وبالتدعيم المقدم من الموسيقى الرئيسية المنذرة بالشر المستطير ، يضفى حضور الكاميرا وتحركاتهـا جـوا غامضا رهيبا على ما يحدث •

تستمر اللقطة ، مع تحرك الكاميرا تدريجيا اسفل (غير محسوسة تقريبا) الى مستوى الشارع • وفى الوقت ذاته ، تستدير السيارة ببطء الى شارع رئيسى • تتحدد معالم هذا الشارع بشدة بفعل الديكور الطبيعى • فالبواكى الممتدة على جانبيه تتلاقى على البعد ، مهيئة بذلك نوعا من الاطار الطبيعى للسيارة وهى تنطلق فى وسط الشاشة • وتساعد الاضاءة فى ابراز أثر التأطير الطبيعى • وتسبق الكاميرا أمام السيارة بمسافة مبنى ضخم تقريبا اذ تعترض طريقها مؤقتا عربة « كارو » عابرة • وعلى مدى هذا الجزء من اللقطة تستحث حركة الموضوع المصور حركة الكاميرا (أولا المتآمر والآن السيارة) • بعد ذلك تتحرك الكاميرا مبتعدة أكثر أمام السيارة التى تسلك الشارع المنمق •وتستمر العناوين والدقات الايقاعية •

بعد هذا تهبط الكاميرا لتلتقط صورة شارلتون هستون وجانيت لاى وهما يسيران فى الشارع المجاور للسيارة التى تمر بهما فى هذه اللحظات تبلغهما السيارة وتستدير معهما عند منعطف • ثم تواصل السير بعيدا عنها (الى خارج الشاشة) • وبينما تستمر الكاميرا فى تراجعها القهقرى ، يتحدث لاى وهستون ولا نسمع مايقولان لبعدنا الكبير عنهما • يساعد ملبسهما على التعبير عن الحقبة الزمنية التى يصورها الفيلم ــ وهى منتصف القرن العشرين •

يمر الناس سراعا بالقرب من الكاميرا • يظهرون على الشاشة فجأة دون اى استعداد لدخولهم ويختفون من عليها بنفس الحال •

وهنا فى هذه اللقطة لم نتبين بعد مواطىء أقدامنا • نحن نعلم أن السيارة التى تحمل القنبلة تسير أمامنا ولكننا لا نعلم من هما لاى وهستون أو الى أين هما ذاهبان • وأى وحدة توجد بين هذا كله هيأتها الكاميرا البصيرة بكل ما حولها • تتتابع العناوين • وتنسحب الكاميرا فى نهايتها لتهيىء رؤية أعم لهستون ولاى وتتلاشى الموسيقى حين نسمع أول حوار فى الفيلم ، صوت من خارج الشاشة يسأل : « هل أنتما مواطنان امريكيان ؟ » ونرى أن الصوت لرجل يظهر بالتدريج فى نطاق الصورة • ويتحدث هستون اليه • ويتضح أن الرجل أحد حراس الحدود وأنه يتعرف على هستون كمحقق فى قضايا المخدرات • ويسأل زميل الحارس هستون ما اذا كان « يجد فى أعقاب عصابة مخدرات أخرى » • وتتكشف شخصية لاى باعتبارها زوجة هستون •

توقفت السيارة عند الحدود · يظهر ركابها فى خلفية الحدث ، فى الوقت الذى يكون فيه لاى وهستون مثار الاهتمام الأول أثناء نقاشهما مع حرس الحدود · لا تستجيب السيدة القابعة فى السيارة لأسئلة الحرس حول مواطنتها · وبدلا من ذلك ، تقول أنها « تشعر بدوشة تكتكة فى رأسها » · ويسمح للسيارة باجتياز معبر الحدود ·

يمكن رؤية لاى وهستون فى طريقهما نحو الحدود بينما السيارة تنطلق بعيدا عنها · ويقبل الحراس بزيهم الرسمى نحونا خلال المكان على الشاشة ، مارين بجوار الكاميرا وهم يختفون خارج الشاشة ·

تستمر الدقات الايقاعية · ويستمر الناس فى الظهور الخاطف عبر الكاميرا دون توقع وفى الاختفاء عنهـا فجأة · وتنقل الينا ملاحظة لاى « هل تعرف أن هذه المرة الأولى التى نلتقى فيها معا فى بلادنا » معلـومة انها حدود الولايات المتحدة تلك التى اجتازاها منذ قليل · وعند هذه النقطة ، تتزامن حركة الكاميرا مع حركة لاى وهستون وهو يقول : « هل تدركين أننى لم أقبلك منذ أكثر من ساعة ؟ » وما ان يتعانقان حتى يدوى صوت انفجار · ينظران يسار الشاشة خارج الكادر نحو مصدر الانفجار الذى حدث بعيدا عنهما خارج الشاشة ·

٣ ـ التأثير السينمائى

قال مونرو بيردسلى فى كتابه « علم الجمال » : « أن تقول ما هو الموضوع الجمالى ـ شىء ، وأن تقول ماذا يفعل بنا شىء آخر » .

هذه الملحوظة ـ التى تمثل تماما وجهة نظر شائعة عن طبيعة الفيلم ـ تفترض سلفا أن جميع الأحكام المتعلقة بفيلم ما ينبغى أن تصاغ بالاشارة الى خصائصه المرئية أو المسموعة فحسب ، وأن استجابة المرء للفيلم ـ لوحدته أو عدم وحدته ، لروح الفكاهة أو افتقادها ولعناصره الجمالية الأخرى ـ لا شأن لها بالموضوع . والمشاعر التى يستثيرها فيلم سينمائى لا علاقة لها بما يكون الفيلم عليه . هكذا يمضى هذا التصور المعهود الذى يتغاضى عن ملامح بالغة الأهمية للفيلم . والفيلم ، مثل أى فن آخر ، ذو قدرة على التأثير فى المتفرجين . والتأثيرات استجابات لحافز : يستطيع المتفرجون على الفيلم أن يخرجوا باحساس أو انطباع عن شىء ما فى الفيلم (مثلا عن أشياء مشوهة) . ويستطيعون أن يشعروا بانفصام عن الحدث (أو بانسماج فيه) ويستطيعون أن ينفعلوا ازاء تطور فى سياق الحكاية ، ويستطيعون أن يستجيبوا بتقمص شخصية من الشخصيات . ولكى نصل أنفسنا بخصائص الفيلم الجمالية ينبغى علينا أن نأخذ هذه التأثيرات الشعورية فى الحسبان .

ويتناول هذا الفصل تأثيرات الفيلم والبرهنة على أن وصف الفيلم لا يكتمل الا بالاشارة اليها .

المكان الفيلمى وتأثيره

سوف يقتصر الاهتمام هنا على الوسائل التى يؤثر بها المكان فوق الشاشة على المتفرج .

المكان فوق الشاشة ثنائي وثلاثي البعد معا • وطابعه الثنائي البعد مستمد بالطبع من حقيقة أن الصور الفيلمية تعرض على سطح مستو (ثنائي البعد) • ومن ثم يمكن أن ترى كل صورة فيلمية مثل اللوحة الزيتية ، ذات تصميم على سطح ثنائي البعد يمثل جوهر ما يختبره المتفرج • ويحاول بعض المخرجين أن يؤكدوا على المظهر ذى البعدين بابتكار تكوينات فاتنة خلابة على مستوى الشاشة تجتذب انتباهنا اليها •

ويبدأ معظم المخرجين فى خلق ايهام بالواقع • ولتحقيق ذلك ، يضعون الأشياء ويخرجون الحدث الدرامى داخل الكادر بطرق تهدف الى اضفاء سمات العمق على المكان فوق الشاشة ، ويمكن أن يكون الايهام مؤثرا تماما • وحينما تجول الكاميرا فى موقع تختلج فى صدور المتفرجين مشاعر أشبه كثيرا بتلك التى يحسونها عندما يسيرون هم أنفسهم فى أرجائه (ولو أن الرؤية والسمع وحدهما يعملان فى ادراك المكان الفيلمى بينما فى ادراك المكان الواقعى فى الحياة يلعب الوعى الحركى دورا مماثلا) وحينما تكون الكاميرا ساكنة يعرض الفيلم الأشياء وكأنها اما أمام أو خلف شيء آخر ، اما على مقربة أو على مبعدة من المتفرج ، واما بمثل المميزات الأخرى التى تخص ادراكنا اليومى للمكان •

ويمكن معالجة المكان فوق الشاشة بمفهوم الموقع (حيث تكون الأشياء أو الناس داخل المنظر الطبيعى الذى نشاهده أمامنا على الشاشة) ، والبعد والاتجاه (لتلك الأشياء من واحد للآخر) ، والامتداد (المساحة التى تشغلها الأشياء فى نطاق الكادر) والحجم (حجم وشكل الأشياء فوق الشاشة) • وباستعمال المخرجين كل هذا يبتدعون فى كثير من الأحوال صورا فيلمية تتسم بثنائية وثلاثية البعد كليهما • وفى الحقيقة ، يتضمن الكثير من أقوى المؤثرات فعالية فى الفيلم تلاعبا متداولا بين الاستواء والعمق • فالحدث الذى يشكل تصميما مخططا على السطح ذى البعدين ويكون أيضا حركة مقنعة فى العمق الظاهرى للشاشة انما يقدم تجربة أكثر ثراء من حدث مقيد بواحد فقط من النظامين المكانيين (الثنائى أو الثلاثى البعد) •

أما كيف تتوالد التأثيرات فهذا ما نوضحه فى تحليلاتنا التالية لأجزاء مقتبسة من أربعة أفلام •

انقاذ بودو من الغرق (١٩٣٢)

فى فيلم جان رينوار « **انقاذ بودو من الغرق** » يحاول بودو ، ابن

الطبيعة . الانتحار بالقفز من فوق كوبرى بباريس الى أعماق نهر السين . ويقفز رجل يمثل صورة مصغرة للحياة المتمدنة وراءه لينقذه . وبينما هو يسبح جهده الى حيث يتخبط بودو ، تتعقبه الكاميرا بطريقة تحمل المتفرج الى مركز الحدث . ومع هذا ، لم يكد يصل الرجل الى بودو حتى نجد تغيرا جوهريا فى وضع الكاميرا نحو منظور بعيد له تأثير مذهل على احساس المتفرج بالمكان . واللقطات الأولى لمشهد الانقاذ أخذت من على ضفة النهر ، وبزاوية تصوير يبدو منها النهر ضيقا ـ شريط رفيع فى المكان على الشاشة . أما عملية الانقاذ الفعلية فقد عرضت من وضع بعيد للكاميرا على مقدمة مركب تمخر عباب النهر ، مما يؤدى لمنظور ـ النهر مهيمن فيه على المكان فوق الشاشة ـ يمنح المتفرجين احساسا رهيبا باتساع النهر . أكثر من ذلك ، تترك نقلة القطع من مركز الحدث (الانقاذ) الى اللقطة العامة (أعلى النهر) المتفرجين يترقبون بأعصاب متوترة عملية الانقاذ ، وهم على مسافة قاصية عنها الآن .

ان احساس الاتساع الذى يعانيه المتفرج ذو وظيفة موصولة باللقطات التى تلى الانقاذ . اذ ما ان يحمل بودو الى الشاطىء حتى يتقلص المكان .. وحينما ينقل الى بيت منقذه لا يكاد الممثلون يستطيعون المرور بجانب الكاميرا . وفى داخل البيت يتفاقم احساس المتفرج بالانحباس . فكل شىء مزدحم ومحشور ومتكوم ، مع التصاق الكاميرا بمجريات الحدث . ويحس المتفرج الآن بالتناقض بين الخصائص المكانية لبيئتين : من ناحية ، منظر النهر الطبيعى الطلق ، ومن ناحية أخرى ، منظر المنزل المتمدين المنغلق . وهكذا تم التعبير عن معنى رئيسى للفيلم هو أن بودو ابن الطبيعة الذى تطمئن نفسه لحياة الطريق البسيطة ، لا يستطيع العيش فى نطاق المدنية الضيق الحبيس .

وقرب نهاية الفيلم ، قبيل أن يعود بودو الى حياة الطبيعة ، تعطى لقطتان مرة أخرى احساسا للمتفرج برحابة المكان الذى يحتاجه . فاللقطة الاولى لا تحتوى ابتداء على أى حدث حيث تحوم عين الكاميرا فوق نهر . ثم يظهر على يمين الكادر قارب يحمل بودو الذى يحتضن فتاة كانت تخدم فى البيت الذى نقل اليه بعد انقاذه . وفى القارب أيضا نرى الرجل الذى أنقذه وزوجته ونوتى للتجديف . ويدبر بودو بطريقته التى لا تحاكى ـ أن يقلب القارب رأسا على عقب . وتظهر اللقطة الثانية قبعته طافية على سطح الماء . وبعد هذا ، لا يستبين أى حدث ويترك انتباه المتفرج أثناء

هاتين اللقطتين لكى يركز على معالم المنظر الطبيعى • فالكاميرا تعبر جيدا عن عودة بودو الى حيث يستطيع أن يعيش •

الرجل الثالث (١٩٤٩)

فى فيلم كارول ريد « **الرجل الثالث** » يتولد احساس بالقلق من خلال استخدام التأطير الرأسى باستمرار • اذ على مدى الفيلم ، تعمل زاوية التصوير متعاونة مع هذا التأطير الرأسى حيث تسود الزوايا المتجهة الى أسفل والى أعلا • بينما تضاعف العناصر المرئية الأخرى ـ مثل التغيرات الدائمة للخلفية والقطع المتكاثر الى مناظر يجرى الحدث أثناءها ـ من أثر التأطير وزوايا التصوير فى خلق احساس بالقلق فى المتفرج حول بيئة الفيلم •

ويدعم توليف الصوت الحالة النفسية التى خلقتها عناصر الفيلم المرئية • ويتردد صدى صوت مالكة العقار فى القاعات بينما المحققون يتحدثون الى الشخصية التى تلعب دورها فالى • فالصوت مثير للحنق والارتباك • وتحمل الموسيقى الخلفية الحاضرة دائما والتى تعزف على آلة القانون ـ هذه السمة المثيرة المحيرة الى اللقطات التى تتوالى فيما بعد • وفى النهاية عندما يحاول هارى لايم الهرب خلال شبكة مجارى المدينة ، تتكرر هذه الأصوات • ويتردد صدى أصوات مطارديه فى أرجاء المجارى . ولا يعرف هارى موقعهم ، وبالتالى لا يعرف الى أين المفر • وانتهى بنا الأمر الى توقع أشياء غريبة فى هذا المكان ، ولذا نندمج وجدانيا أكثر فأكثر مع رد فعل هارى للأصوات التى تطارده •

شيرلوك الصغير : (١٩٢٤)

يفيد الاندماج الوجدانى الذى يستخرجه فيلم « الرجل الثالث » من أعماق المتفرجين فى أن يجعل ذلك الفيلم أقرب للتصديق • ولو جرى شىء يمنع بالفعل عملية الاندماج الوجدانى مع شخصية ما ، فانه يمكن أن يؤدى الى الكوميديا •

فى فيلم باستر كيتون « **شيرلوك الصغير** » نرى كيتون عامل العرض السينمائى يغلبه النوم أمام لوحة التشغيل • ويحلم أنه يغادر مكانه بجوار جهاز العرض السينمائى ليحتل مقعدا فى الصالة • وبعد مشاهدته الفيلم فترة من الزمن يتجه الى موقع الشاشة ثم يدخل فى الفيلم ذاته • ولكن

معظم المتفرجين – وقد أخذتهم الدهشة من فعل يخالف الواقع الى هذا الحد – يضحكون بينما يشـارك كيتون فى المواقف الجارية فى سياق الفيلم ٠

ويرتبط تأثير هذا المنظر بعلاقة المتفرج بمكان الشاشة ٠ اذ عندما يجلس رواد الفيلم فى أماكنهم بالصالة ٠ يدركون أن هناك مكانا آخر ٠ هو مكان الفيلم الذى يشاهدونه ٠ انهم متنبهون دائما (وان كان بصفة هامشية عادة) الى وجودهم فى مكان ثلاثى البعد مألوف فى دار السينما ، ولكن انتباه المتفرج مركز على المكان المتغير فى الفيلم ٠ وتتطابق عينه مع عين الكاميرا وهى تتحرك خلال مكان الفيلم ٠ وتنتابه المشاعر والأحاسيس التى تراوده لو كان فعلا يجول فى أرجاء مثل هذا المكان ٠

ويحتفظ مرتاد السينما (بصفة هامشية مرة أخرى) بنوع من التنبه الى أن المرء لا يستطيع الانتقال من مكانه الى حيث تجرى وقائع الفيلم ، فليس ثمة مكان يمكن أن يعبره بين المكانين – مكانه بالصالة ومكان الفيلم ٠ وينبنى اقرارنا بأن ما نلاحظه أمامنا هو « مجرد شريط سينمائى » على مثل هذه النوعيات الأساسية من التنبه ٠ وعندما يقوم كيتون بعبوره المستحيل لهذا المكان اللاموجود بيننا وبين الفيلم يغمرنا احساس حى شديد بعبثية الموقف ونصدم بهذا التحدى لما نعتقده فى علاقتنا بمكان الفيلم ، وهذا أساس المرح الصاخب الناجم عن ذلك ٠

معركة الجزائر ، أول حب ، يحيا حياته

فى مشهد مبكر من فيلم بونتكورفو « **معركة الجزائر** » وأثناء اقتياد رجال الشرطة لقائد الثوار « على » الى المخفر ، يوصف تاريخ حياته بصوت يطغى على التعليق الروائى . ومن جهة مرئية (باستخدام ما يسمى بالصورة النطاطة) يخلق المشهد احساسا بالانفصام المكانى ٠ وباحساسه المكبوت بالمكان يميل انتباه المتفرج الى التركيز على التعليق ٠

وتستخدم حيلة مماثلة لسبب مختلف فى أول عمل من اخراج ماكسيمليان شل وهو « **أول حب** » (١٩٧١) حيث استهدفت أجزاؤه المبكرة منه الى احتواء المتفرج فى تفاصيل ديكوره الروسى ذى الطراز العتيق ٠ وأثناء نقاش حول طبيعة الحرية ، يصور الحدث بزاوية موجهة الى أعلا فوق سماء صافية ٠ ومرة أخرى ، كما فى فيلم « معركة الجزائر » يفقد المتفرج احساسه بالمكان ، لكى يولد فى هذه الحال مزاجا نفسيا

ملائما للحوار التجريدى الدائر عن الحرية · وربما أدى الديكور المادى المجسد الى صدام مع طبيعة النقاش وأحال المنظر الى نوع من السخف والعبث ·

وتمثلا لهذا المؤثر (أو بالأحرى ، معكوسه) تماما فى الذهن يصور جان - لوك - جودار فى فيلمـــه « تحيا حياتها » (١٩٦٢) نقاشا بين عاهرة وفيلسوف فى مقهى · وتتآمر أدوات المقهى المعهودة - من أطباق ومناضد وجرسونات - لافراغ النقاش من افكاره العظيمة السامية ·

الزمان الفيلمى وتاثيره

ينقسم الزمان فى الفيلم - والذى يحمله الترتيب والسرعة اللذان تتعاقب بهما الصور والوقائع والأحداث واحدة اثر أخرى - الى ثلاثة أنواع : زمن درامى ، وزمن طبيعى ، ثم زمن تأثيرى ·

اما الزمن الدرامى فان مقتضيات الحبكة ورسم الشخصيات والموضوع وغيرها من ملامح التطور الروائى تؤسسه وتبنيه · ويمكن للأحداث الضخمة ذات النطاق الواسع جدا ، مثل حرب نابليون ضد روسيا - أن تصور من خلال الزمن الدرامى فيما لا يزيد على ساعات قلائل - كما فى النسخ المتعددة لفيلم « الحرب والسلام » · ومن المعهود عندما تصور حادثة ما بلغة الزمن الدرامى أن يحذف الكثير منها · اذ لا يلزم المشاهد أن يرى كل مراحل الحدث لكى يتعرف عليه أو يتمثله ليشكل جزءا من « كل » مقنع كاف من الناحية الجمالية ·

وعندما يحاول فيلم من الأفلام أن يعرض كافة أطوار الأحداث ، يتدخل زمن آخر ، واعنى به الزمن الطبيعى · والقلة القليلة جدا من الأفلام بنيت بأسرها وفقا للزمن الطبيعى · وأبرز مثل ملحوظ منها فيلم « **كليو من الخامسة الى السابعة** » (اخراج آنييس فاردا ١٩٦٢) · فهو يروى طوال ساعتين حكاية ساعتين فى حياة امرأة ذات يوم معين - لا شىء أكثر ، ولا شىء أقل · أى أن الزمن الطبيعى يشير الى تركيب فيلمى للأحداث بنفس معدل السرعة الذى كانت تحدث به فى العالم خارج نطاق الفيلم ·

وتنسق الأحداث فى الزمن التأثيرى بغية أن يكون لها تأثيرات معينة على احساس المتفرج الذاتى بالزمن · ومن ثم تنفذ بعض المناظر المعتمدة على ترتيب وسرعة الأحداث - لتبدو كأنما تبطىء الحركة ، والبعض الآخر كأنما يمر طائرا ·

حادثة فى آوول كريك

يعتمد تأثير فيلم روبرت انريكو « **حادثة فى آوول كريك** » (١٩٦٢) على التفاعل الحاصل بين أنماط الزمن الثلاثة التى ذكرناها من قبل ·

حين يبدأ الفيلم ، تتخذ الاستعدادات اللازمة لتنفيذ حكم اعدام بالشنق فوق كوبرى سكة حديد يعبر احد الأنهار · تجرى شتى الطقوس والاجراءات اللازمة فى طريقها المرسوم طبقا للزمن الطبيعى من حيث أن لحدث بمرمته معروض للعيان ، بما فيه من فترة انتظار طويل بعض الشىء الى أن تشرق الشمس ·

وعندما تدار المشنقة ويهوى البطل الى حتفه ، ينقطع الحبل به فيندفع الى اعماق الماء أسفله حيث يجاهد للتخلص من قيوده · وهذه الوقائع تجرى على نمط التصوير القائم على الزمن الطبيعى · ومع ذلك ، تستغرق وقتا طويلا جدا الى حد أن يشعر الرائى بأن الرجل لن ينجو بجلده ·

ويصعد البطل الى السطح وهناك يلى جزء عاطفى معبر عن الفرحة العارمة ببقائه حيا يرزق · ويحمل هذا جمهور المتفرجين على أن يغير طريقة ارتباطه بالفيلم ـ من رؤيتهم الفيلم كتصوير لرجل يحاول أن يهرب من الاعدام الى رؤيته كمعالجة شاعرية غير واقعية لمحاولة هرب · وعلى هذا يغدو الزمن الدرامى هو الشكل السائد ·

بعدئذ يحدث تغيير ملحوظ فى الزمن · وتتم نقله على فرقة تنفيذ الاعدام هناك على سفح الجبل · وتعرض محاولاتهم لاقتفاء أثر الهارب بالحركة البطيئة · والانتقال الى الحركة البطيئة عند هذه النقطة من سياق القصة له أثره فى طمس احساس المتفرجين بالزمن · اذ يستطيعون الآن أن يضعوا فى اعتبارهم امكانية أن يكون الهارب قد أسرع فعلا فى فراره بما يكفى لافلاته · الآن تحطم احساس المتفرج بعلاقة المحكوم عليه بالاعدام بمطارديه · ومحاولة هربه البطيئة الى حد لا يعقل يناظرها الآن عملية مطاردة بطيئة الحركة ···

وفى نهاية الفيلم يفاجأ الكثيرون باكتشاف أن الهرب لم يكن أكثر من وهم تحقيق أمنية · لقد بدأ جمهور المتفرجين ينخدع بهـذا الفيلم عندما انطمس احساسه بالزمن ·

كذلك أعدت استجابة المتفرج لاكتشاف زيف محاولة الهرب بواسطة الزمن التأثيرى لفيلم « **حادثة آوول كريك** » · اذ عندما يقترب الرجل

من بيته ، لا تنفتح البوابات من تلقاء نفسها فحسب بل تبين حركاته نحو زوجته فى لقطات متراكبة · وتحطم الاصطناعية البادية فى هذه التصويرات القالب الواقعى الذى يميز معظم محاولة هربه · وما ان يصل الرجل الى زوجته حتى ترتج رأسه للخلف وتتم نقلة قطع الى لقطة له وهو يتدلى من الكوبرى · ومع أن المتفرجين قد يشعرون بأنهم مخدوعون ، فانهم أيضا قد يشعرون باشباع جمالى · فاصطناع البوابات التى تنفتح سحريا وتواكب اللقطات هيأهم لادراك أن حادثة الهرب وهمية · وبهذه التجهيزات فان الفيلم الذى لاح كما لو كان خدعة ـ يثير فى النفس احساسا بالمواءمة ·

وتعمل الملامـــح الأخرى لحادثة الهرب مع الزمن لتجعله قابـلا للتصديق · اذ بمجرد أن يصل الرجل الى منحدرات النهر التى سوف تعجل بهربه تدور الكاميرا ٣٦٠° وهى مركزة على أعالى الشجر · وينسجم الشكل الدائرى المصور مع نظائره فى المنحدرات المائية · وحينمـا يبلغ الرجل الشاطىء تستعمل المرشحات التى تضفى مظهرا رقيقا باهتا على البيئة المحيطة ، لكى تعبر عن الهزة الشعورية التى تجيش فى صدر البطل عند تحققه من نجاته · وأثناء عدوه فى مسـالك الغابة ، تبـدو الغابة كأنما تقود خطاه قدما وهى تسترجع الطريق أمامه · ونرى طريقا محفوفا بالأشجار يصبح الاطار اللائق للقطة تسبغ ذاتية متميزة على الكاميرا : يقع الرجل وهو يذرع الطريق بشق النفس ، فتقف الكاميرا عليه ثم تسبقه بعض المسافة لتنتظره هناك حتى ينهض من عثرته ويبدأ من جديد عدوه المحموم · كل هاتيك الملامح تضفى على تصوير عملية الهرب طابعا تعبيريا ثابتا · وهى حين تعمل متضافرة مع الزمن تترك المتفرجين فى ريبـة من كيفية تقديرها ·

هيروشيما حبيبى :

يبدأ فيلم آلان رينيه « **هيروشيما حبيبى** » (١٩٥٩) بصور قوية عديدة للقطات الأشلاء البشرية تفسح مجالا لمناظر الدمار النووى التى تفسح بدورها مجالا لصور من العناق الجنسى · ان مناظر التدمير النووى رهيبة مروعة ومشاهد العشق الجسدى غائمة مبهمة · ولا يستطيع المتفرج أن يفهم أية صلة ربطت بين الحب والجمال والجنس وأشلاء من جثث البشر والتدمير والقنبلة الذرية ·

وعندما يتقدم الفيلم فى مساره · يذكر الرجل (وهو يابانى يدعى

هيروشيما) باستمرار المرأة (وتعرف باسم نيفرس على اسم موطنها فى فرنسا) بأنها سوف تنسى الأشياء التى ينبغى أن تهمها أشد الاهتمام · سوف تنسى التدمير النووى ، سوف تنسى الهوان الذى كابدته من جراء حبها لرجل ألمانى ابان الحرب العالمية الثانية ·

وتتكرر فكرة نزوع الانسان الى نسيان الأشياء الهامة فى حياته عند كل منعطف فى الفيلم · ولكن المتفرج فى معاناته بحق تجربة الفيلم يمر بعملية نسيان مشابهة ، اذ يبدل الفيلم بصفة متكررة الصور القوية التى ابتدأت تنطبع فى وعى المتفرج بأخرى ، وعقب انتهاء الفيلم يكون الاحساس المحتدم بتلك الصور القوية المبتدئة قد تلاشى · وهذا التأثير على المتفرج زمنى بطبيعته ، لأنه مرهون بتعاقب شىء ما فى الفيلم ـ وهو فى هذه الحالة تعاقب الصور · وعلى هذا ، فان هاتيك الصور الابتدائية موجودة لا لأنها تتوائم جماليا مع اللقطات التى تتعاقب فحسب بل لأنها أيضا تعطى المتفرج تجربة النسيان ·

المواطن كين :

مثل « **هيروشيما حبيبى** » يستأثر فيلم « **المواطن كين** » لويللز ببعد الزمن المؤثر الذى يؤكد معناه ·

يوجد فى الفيلم ثلاثة أنماط من الزمن · أول نمط ، وهو الزمن الحاضر ، يسرى على مدى الفيلم كله · اذ ينهض المخبر الصحفى تومبسون فى الوقت الحاضر بعملية تنقيب عن الحقائق المخفاة فى حياة تشارلس فوستر كين · وتأخذه ريادانه الى معاونى كين الأقربين فى تحرير الصحيفة ، وهما برنشتاين وليلاند ، ثم الى زوجته الثانية سوزان الكساندر ، ثم الى سجلات الوصى عليه ج · والترتاتشر ، ثم الى كبير خدمه ريموند · ومن خلال ذكرياتهم عن كين ، يتداخل نمط الزمن الثانى · اى الزمن الماضى ··· ويتركب النمط الثالث أيضا من سرد أحداث ماضية فى حياة كين ، ولكنه يختلف عن النمط الثانى فى أنه يكسر الاتجاه الطبيعى المعتاد لتدفق الأحداث من الماضى الى الحاضر · مرتدة بالمتفرج الى الماضى ليبدأ قصة ذاتية مختلفة أخرى عن كين · فهى تهز اندماج المتفرج مجبرة اياه على التساؤل عن صدق ما جرى وصفه الآن · ودائما يصبح النمط الثالث للزمان نمطا ثانيا · ويقاطع هذا النمط الثانى الجديد بالتالى نمط ثالث جديد وهلم جرا ·

وهاك مثالا على كيفية مقاطعة النمط الثالث سياق النمط الثانى :فى اطراد للنمط الثانى ـ استقام من خلال اطلاع المخبر الصحفى تومبسون على سجلات تاتشر ـ يرى المرء كين أولا كصبى مع أبويه ووصى المستقبل الثرى ، ج والتر تاتشر · ثانيا وهو أكبر بعام تقريبا يتلقى زلاجة هدية عيد « الكريسماس » بمنزل آل تاتشر · بعد ذلك وهو شاب يتولى اصدار صحيفة · وأخيرا يظهر كين رجلا أكبر كثيرا فى العمر وهو يصفى نصيبه فى الصحيفة · عند هذه النقطة ، يقاطع الشكل والاطراد المعتادين مشهد من النمط الثالث : ذكريات برنشتاين عن كين والتى تبدأ بأول يوم للأخير فى مقر الصحيفة ـ وهو حدث وقع فى وقت أسبق بكثير على النقطة التى تترك سجلات تاتشر عندها المتفرجين ·

ويفيد مشهد النمط الثالث ، حيث يتجاور وضعا كين فى طفولته ورجولته (فى ختام مشهد للنمط الثانى) فى توكيد الطبيعة الثنائية لحياته : يوما وهو رجل قوى نشط ويوما وهو رجل عاجز تعس ذو حياة خاصة متصدعة · (كانت هذه الثنائية جزءا من النموذج الثابت المأثور عن الأمريكى الناجح فى ذاك الوقت) ·

وفى تحديد ما يصوره الفيلم ، تستحق المقاطعات الزمنية وتأثيراتها اهتماما كبيرا · اذ أن بناء الزمان هو ما يتيح لنا أن نشاهد طبيعة كين المتعددة الجوانب : كل مرة نعتقد فيها أننا نعرف الرجل ، تعرض علينا صورة ذاتية مختلفة له ·

سانجورو :

ينتهى فيلم أ · كيروساوا « **سانجورو** » (١٩٦٢) بمعركة مواجهة ساموراثية تحمل مضامين متعددة عن طبيعة الزمان فى الفيلم ·· فالخصمان المشتركان ـ سانجورو (توشيرو ميفون) وهانباى (تاتسويا ناكاداى) ـ يواجه كل منهما الآخر وسيفاهما فى غمديهما ، وأيديهما تتحرك ببطء وثبات الواثق الى وضع الاستعداد · يمضى وقت طويل على غير العادة قبل أن يقترب المتبارزان ويشتبكا فى طعان · ولكن حين يفعلان ينطلق الطعن بدرجة من السرعة تتعذر معها رؤيته · ويسدد سانجورو طعنة واحدة ويهوى هانباى ببطء الى الأرض · فى الواقع ، يصوب ميفون سيفه من وضع الاستعداد مباشرة الى نقطة على جانب وخلف ناكاداى · ومحاولة التظاهر بتوجيه طعنة تقضى (كما يحدث فى كثير من مبارزات السيف

من هذا القبيل) بأن تتضمن حركة متوسطة تبدو كأنها تخترق جسم ناكاداى . لكن فى هذه الحالة ، يزودنا خيالنا بالخطوة المفقودة .

وتدعم الموسيقى التصويرية جيدا هذا التأثير ، بصوتها الواخز للأعصاب الذى يلهى البال ، على نحو ما تفعل لحظات الانتظار السابق ذكره قبل الطعنة القاضية . ولأن معظم فيلم « **سانجورو** » محاكاة ساخرة للطبقة الساموراثية ربما كان حذف الخطوة المفقودة صادرا عن روح المحاكاة الساخرة .

غرباء فى قطار

يمثل فيلم هتشكوك « **غرباء فى قطار** » (١٩٥١) كلا الزمنين الممدود والمختصر . ففى الفيلم ، يهدف برونو (روبرت ووكر) الى تهيئة « جاى » (فارلى جرانجر) لتوريطه فى جريمة ارتكبها هو نفسه . وليفعل ذلك يجب عليه أن يخفى دليل الاثبات (ولاعة سجائر) فى جزيرة معينة . ويرحل « برونو » الى الجزيرة ولكن « جاى » ، رغم ارتيابه فى نوايا برونو ، لا يتمكن من تتبعه حتى يكمل مباراة للتنس . وينشأ قدر من التوتر كبير نتيجة لنقلات القطع المترددة ذهابا وايابا بين مباراة التنس وتحركات برونو ، التى تتضمن رحلته بالأوتوبيس الى الجزيرة ، وفقدانه المؤقت لولاعة السجائر ، وانتظاره التالى هناك . ويتضاعف التشويق أيضا بما يقدمه التوليف من تذكرة دائمة بما ينتظر « جاى » على الجزيرة بعد انتهاء المباراة .

وتتسم الرحلتان الى الجزيرة بطابع غريب أشد الغرابة : رحلة « برونو » (عندما يحرج « جاى » فى مباراة التنس) تبدو بلا نهاية ، بينما رحلة « جاى » سريعة . وربما كان أحسن ما توصف به غرابة هذه المطاردة أنها بمثابة تحريف أو تفتيل للزمن . اذ أن تخصيص أطوال كثيرة من شريط الفيلم لهما جعل كلا من تحركات « برونو » الى الجزيرة ومباراة « جاى » فى التنس ممدودة الزمن بالفعل ، بينما تقلص الزمن أثناء انتقال « جاى » الى الجزيرة .

الطيور :

فى فيلم هتشكوك « **الطيور** » (١٩٦٣) تتجمع أسراب هائلة من الطيور الجارحة فى بلدة صغيرة وتهاجم سكانها . وفى منتصف الفيلم

تقريبا يعترض مشاهد الهجوم التى تتعاظم شدة مع اطراد الفيلم ـ منظر مباشر فى مقهى قرية . وقد أثار فرانسوا تريفو فى لقاء مع هتشكوك تساؤلات حول طول المنظر و « ملاءمته » هى فى الحقيقة تساؤلات حول « الشدة » و « الوحدة » . ان كان مشهد المقهى طويلا جدا فسوف يفقد الفيلم اذن شدته ؛ وان كان لا يلائم الحدث فسوف يميل الفيلم اذن الى فقدان وحدته .

وقد ركزت اجابة هتشكوك على مدى استجابة الجمهور . واعترف بأن المنظر المقدم فى مقهى القرية لم يضف جديدا الى تطور الحكاية ، ولكنه قال مفسرا :

« ... شعرت بعد هجوم الجوارح على الأطفال فى حفل عيد الميلاد ، وتسرب الطيور الصغيرة عبر المدخنة ، وهجوم الغربان خارج المدرسة ، أنه ينبغى علينا أن نمنح المتفرجين « راحة » قبل أن يعودوا ثانية الى الرعب والفزع ... فهـــذا المنظر فى المقهى « متنفس » يتيح بعض الضحك . وشخصية السكير مأخوذة مباشرة عن رواية للمؤلف المسرحى أوكازى ، وعالمة الطيور المكتهلة طريفة ممتعة تقريبا ـ بكل الصدق ، أنت مصيب فيما تقول . فالمنظر يميل قليلا الى الطول ، ولكنى اشعر أنه لو استغرق المتفرجون فيه فسوف يقصر تلقائيا ... اننى دائما أقيس طول أو قصر منظر ما بدرجة التشـويق الذى يحمله للجمهـور . اذا استغرقوا فيه تماما فهو منظر قصير ، واذا سئموا منه فلا بد أن المنظر طويل جدا » .

هذه الملاحظات التى أبداها هتشكوك تبرز للعيان خاصية العلاقة بين كل من الشدة والوحدة . وعلى نقيض النظرة التقليدية ، ليست الشدة والوحدة خصائص للفيلم فى ذاته بل للعلاقة بين ما يلاحظ على الشاشة وما يحدث فى قرارة نفوس المتفرجين ـ وأعنى ، أية مشـاعر يحسون بها وكيف يرتبطون بما يلاحظون (مثلا ، استغراقهم فى منظر المقهى) .

وطبقا لتفسير هتشكوك لمنظر مقهى القرية ، فانه يسهم فى مضاعفة كل من شدة ووحدة فيلم « **الطيور** » . واعطاء المتفرجين « راحة » مـن الرعب يشحذ وقع الأحداث المرعبة التالية . وهكذا يسهم منظر المقهى فى مضاعفة شدة الفيلم . وهو يسهم فى تعزيز وحدة الفيلم بقدرته على اغراق المتفرجين فى حدثه الدرامى .

الشمال عبر الشمال الغربى :

فى فيلم هتشكوك « **الشمال عبر الشمال الغربى** » (١٩٥٩) يجرى على لسان البطل (كارى جرانت) حديث يلخص ما جرى له خلال الثلث الأول من الفيلم · ويغطى أزيز الطائرات (فالمنظر فى مطار جوى) الذى يصم الآذان على معظم الحوار ، وان كان ما يسمع فيه الكفاية للمتفرجين ليدركوا أن الأحداث الغريبة الشاذة التى أصابت جرانت يتم اختصارها · فالواقعة المذكورة تستغرق حوالى ثلاثين ثانية فقط ، فى حين أن السرد الفعلى للأحداث ربما استغرق ثلاث دقائق على الأقل · هذا المؤثر يسمى الانفصام الزمانى Temporal Dislocation فمادام المنظر يبدو غير واقعى ، فان المتفرج ينفصم عن النسق الزمنى للفيلم عند هذه النقطة ·

لقد عززت معظم أفلام هوليوود ابان الثلاثينات والأربعينات اندماج الجمهور المتفرج بتسكينه فى مكان الفيلم وزمانه بوعى وتدقيق · واستخدمت وسائل عديدة : روعى تطوير مظهر ثلاثى البعد شبيه جدا بالمكان الثلاثى البعد الذى نعيش فيه كل يوم من خلال التنسيق الدقيق للأشياء والممثلين والديكورات ، وأضفى الاهتمام الواعى بنوعية وتعاقب الأحداث فى الفيلم على النسق الزمنى تماسك الحياة اليومية المعتادة · ولعله الاحساس بالتسكين فى زمن الفيلم هو ما أحبط فى منظر المطار بفيلم « **الشمال عبر الشمال الغربى** » ·

ويخدم مؤثر الانفصام من الناحية الجمالية وظيفة من أهم ما يكون فى توحيد الفيلم · فالانفصام يلائم الخط الروائى الشاذ ولن يلائمه أن يتم تسكين المتفرجين فى زمن الفيلم بينما محتواه على هذا النحو من الشذوذ ولذا يستحسن نقل المتفرجين خارج الزمن · لم يشأ هتشكوك أن يشعر المتفرجون بالراحة والاطمئنان أمام الأحداث الغريبة التى تنهال على جرانت ·

ويستبين فى النهاية أن الوحدة فى فيلم « **الشمال عبر الشمال الغربى** » علاقة قائمة بين الفيلم والجمهور المتفرج اكثر منها سمة مرئية أو صوتية للفيلم ذاته · فالعلاقة تكمن بين ما يلاحظه المتفرجون (حكاية شاذة) وبين ما يحسون به (انفصامهم عن زمن الفيلم) ·

خاتمـــة :

من وجهات النظر الشائعة عن طبيعة المجال السينمائى أنه لا شىء اكثر من مجموع السمات المرئية والصوتية ، وأن الأحكام الجمالية بشأن

فيلم من الأفلام يمكن تأسيسها على ما كان يمكن رؤيته وسماعه أثناء عرضه على الشاشة فحسب · وقد ينادى من يناصر وجهة النظر هذه بأن البيانات حول مؤثرات فيلم يمكن اختصارها كلية الى بيانات عن السمات المرئية و/أو الصـــوتية للفيلم بدعوى أن المتفرج عندما يتم استغراقه فيه أو انفصامه عنه أو تأثره بأية طريقة أخرى غيرهما ، فلا بد أن هناك سمة مرئية أو صوتية للفيلم تنتزع هذا التجاوب من قرارة نفسه ·

وعلى أى حال ، يجب على المرء لـكى يتعرف على كنـه المؤثرات التى يحتويها فيلم أن يعلم القدرات الادراكية لجمهور المتفرجين · فهاتيـك القدرات مستقلة عما يمكن ملاحظته فى الفيلم ، وهكـذا تكون مؤثرات السينما قوى فى حوزة الفيلم تتجاوز حدود خصائصه المرئية والصوتية · [التمييز هنا يكمن بين ما يسمى بالخواص « الجارية » و « النزوعية » · فالسمات المرئية والصوتية خواص جارية بينما السمات المؤثرة نزوعية ، والخواص النزوعية لا يمكن بالتحديد ملاحظتها] ·

وجهة نظر شائعة أخرى تحدد ماهية الفيلم أكثر وهى التى تقول بأنه مجال مرئى فى المقام الأول · ويبين تحليلنا السابق لعلاقة الصوت بسمات الفيلم المؤثرة ـ ان مثل هذا التعميم غير صائب · وفى أمثلة الزمان والمكان التوضيحية بهذا الفصل ارتكز تحليل السمات الجمالية للمناظر التى نوقشت على أوجه المجال السينمائى الثلاثة جميعا (المرئية والمسموعة والمؤثرة) دون تفضيل لأى منها على الآخر · والبرهنة على أن أحد الأفلام سوف لا يصلح جماليا الا اذا توافرت فيه عناصر مرئية جيدة ـ صادقة ولكن غير ذات صلة بالموضوع · وحقيقة أن وجود عناصر مرئيـة جيدة التصميم شرط لازم للسمات الجمالية فى الفيلم ـ لا تعنى أن أية سمة جمالية معينة تستحدث أساسا بعنصر مرئى أو أكثر · وبعبارة أخرى ، سوف يكون الفيلم بلا ريب سطحيا وغير شيق وغير خلاب اذا لم تتوافر فيه عناصر مرئية مشوقة ، ولكن حين تتوافر السمات الجمالية فيه فلا حاجة بالعناصر المرئية أن تكون العامل الرئيسى الفعال ·

٤ ـ قدرات المتفرج

فى الأفلام ، كما فى معظم الأشياء ، تلعب توقعاتنا دورا هاما فيما نلاحظه . وتؤيد المناقشة التالية لأسلوب جان ـ لوك ـ جودار فى صناعة الأفلام النظرية القائلة بأن المؤثرات الجمالية التى يحققها هذا المخرج تعتمد جزئيا على توقعات جمهوره المتفرج ، وأن هذه التوقعات هى بدورها نتاج الى حد ما للأوقات التى يختبر فيها الفيلم . وهذه الحالة الموصولة بالزمن توضح شيئين : جزء من ماهية الفيلم يتحدد بالأوقات التى يعرض فيها ، وبعض السمات الجمالية للفيلم سوف يختلف كلما اختلفت جماهير المتفرجين .

استغلال التوقع

الانفصـــــام :

فى أفلام جودار : كان جان ـ لوك ـ جودار معظم سنوات الستينات مشغولا بخلق معادل سينمائى للاغتراب البريختى فى المسرح . فقد شعر بريخت أنه لا ينبغى على المخرج ولا المتفرج أن ينظر الى المسرحية على أنها مهرب أو تطهير للنفس ، ومن ثم وجب على المتفرج أن يغترب عن حدث المسرحية الدرامى : ولم يرد بريخت للمتفرج أن يدع التعليق الاجتماعى للمسرحية وراءه فى المسرح . بل أراده أن يؤثر على الكيفية التى يعيش بها المتفرج المسرحى منذ رؤيتها فصاعدا .

ومعادل جودار للاغتراب البريختى هو « الانفصام » . وينظم جودار كافة الموارد الوفيرة الهامة للمجال السينمائى ويوجهها نحو غاية فصم متفرجيه مكانيا وزمانيا ودراميا .

والى أن ظهر أول فيلم رئيسى لجودار وهو « **اللاهث** » (١٩٥٩) بقيت القوة الدافعة المهيمنة للتعبير الفيلمى موجهة نحو نقل المتفرج الى مكان الفيلم وزمانه ومركزه الدرامى · وكثيرا ما كانت الأفلام تمتدح لقدرتها على نقلنا خارج حدود حياتنا اليومية الى عوالم الحركة والخيال والتشويق والدراما والتنافر والتسامى ··· وأبرزت كاميرات هوليوود على يد هوكس وفورد وهتشكوك ودونين مكان الحدث فى الفيلم · قدمت خاصية الأبعاد الثلاثة وجعلت المكان الفيلمى أشبه بالمكان المألوف فى حياتنا العادية · وامتازت حكاياتها ببدايات وأوساط ونهايات ، وبمعكوسات درامية ، وذروات ثم فوق كل هذا بتصوير شخصيات جيدة التحريك ونجوم جذابة فاتنة ·

قاوم جودار كل هذا · ونمى أساليب فنية جديدة لنقل المتفرج خارج مكان أفلامه وزمانها وحدثها الدرامى · فلا تتحرك كاميرا جودار داخل مكان الفيلم · بل بدلا من ذلك ، تدور هنا وهناك خارج المكان محومة حول أشيائه لا فيما بينها · والمكان فى أفلام جودار غالبا ما يكون مسطحا وضحلا ومحدودا ·

ويستعمل جودار اللون بطرق مغايرة للأفكار المرتبطة بوسائل الرسام الملون للتعبير عن العمق بوضع الألوان الأفتح فى أمامية الصورة ، مع اشراقات الألوان الأخرى وهى تتلاشى تدريجيا بالارتداد بعيدا فى المسافة أو الخلفية ·

يعكس جودار هذه العملية فى فيلم « **تحيا حياتها** » (١٩٦٢) وفيلم « **الصينى** » (١٩٦٧) · ففى الفيلم الأبيض / أسود « **تحيا حياتها** » يكرر وضع الممثلين أمام حوائط موحدة اللون مع قرب الكاميرا منهم · ويرى المتفرج مكانا ضيقا أمام الممثلين ، وتميل الحوائط فى الخلفية الى حجب أى احساس بالعمق ·

وفى فيلم « **الصينى** » يجد جودار زمرة من الشباب الثورى يعيدون طلاء المبنى (الذى سيكون مقر خليتهم الشيوعية) بلون أحمر موحد يصرخ فى وجوهنا ويقهر محاولاتنا لكى نلاحظ العمق · وتتحد الأشياء الأوهى لونا التى تتحرك فيما حولها أمام هذه الخلفية المسيطرة معها لتعطى المكان الفيلمى مظهرا لايتفق والمكان الذى نحيا فيه على النحو المألوف ·

وتستخدم المرايا بطريقة مشوقة لتشوه المكان فى الفيلمين «**تحيا حياتها**» و «**امرأة متزوجة**» (١٩٦٤ ·) اذ تعمل فى هذين الفيلمين بانسجام مع كاميرا ثابتة لتمنح الرائى احساسا بارتداده من المكان ·

وهكذا يهدف جودار الى تحقيق مكان يتصف بالتشويه والضحالة والاقلاق والتنفير ، لكى يطرد المتفرجون منه - يفصموا عنـــه أو ينقلوا خارجه ٠ وبوضعنا على هذا النحو سوف تكون أقدر على تأمل أفكار الفيلم، واستيعاب تصويره للواقع وفهم تعليقه الاجتماعى ، وأهم من هذا كله ، تطبيق رسالته على أحوال حياتنا اليومية ٠

وتتمثل نواح أخرى من استخدام جودار للانفصام المكانى فى المشاهد الافتتاحية للفيلم الأبيض / أسود « **الفافيل** » (١٩٦٥) ٠ ففى هذه المشاهد يدخل جودار عناصر عديدة ذات محتوى جرافيكى عال - مثل الملصقات والستائر الخلفية والسهام والأنوار الخاطفة والصور الحائطية ٠ وتفيد هذه العناصر فى تركيز انتباهنا على المظاهر الثنائية البعد لما نراه فى نطاق الشاشة ٠ ولا تشجع كذلك زاوية التصوير ولا حركة الموضوع عند جودار على الاندماج التقليدى ٠ فالأولى تتحاشى الحدث الذى يتحرك مبتعدا عن الكاميرا مباشرة أو متجها نحوها مباشرة (ويسمى التصوير بمحاذاة محور العدسة) ، فمثل هذا الحدث يميل الى احتوائنا أكثر كثيرا من الحدث الذى يتحرك على خط بزوايا قائمة على المحور ٠ كذلك يضفى التصوير اللامحورى على المكان مظهرا مسطحا نسبيا ٠ ويميل الناس والأشياء معه الى الظهور كأنهم جميعا يتحركون على مستوى مفرد ٠

وفى فيلم « **الفافيل** » يتلاعب جودار بتوقعاتنا - وهى توقعات مستمدة من خبرتنا السينمائية السابقة ٠ فهو على المستويات المتعددة ، يقلد ساخرا أجناس أفلام العصابات والخيال العلمى والكابوس اللا طوبوى [ضد اليوتوبيا] وكذلك الفيلم التسجيلى عن الديكورات المدنية ٠ وتحول هذه المحاكيات الساخرة دون اندماجنا مع ما نشاهده على الشاشة لأنها تثير درجة عالية الى حد ما من التباعد العاطفى ٠

ويقدم جودار أيضا الماعات أسلوبية الى أفلام سابقة - وهى الماعات تذكرنا بأننا « نشاهد فيلمـا لا غير » ٠ فمنذ أن يدخل ليمى كوشان (البطل) الفندق بمدينة الفافيل الى أن يصل الى غرفته توجد لقطة واحدة فقط ٠ وهذه الالتقاطة الطويلة اشارة فى جانب منها الى أمثلة أخرى شهيرة لمشاهد طويلة دون توليف - لفيلم ف٠و٠ مورناو « **شروق الشمس** » (١٩٢٧) على سبيل المثال ، وكذلك الافتتاحية السابق دراستها لفيلم **ويللز** « **لمسة الشر** »٠ومع ذلك تختلف هذه الالتقاطة الطويلة عن اللقطات التى تستحضرها فى الذهن ، فى أنها تفصم المتفرج عن الموضـــوع ذى الاهتمام الأعظم ٠ فالأعمدة والقوائم وجدران المصاعد والظلمة تدخل بيننا

وبين ليمى كوشان وهو يسجل اسمه فى دفتر الفندق ثم وهو يسير برفقة المضيفة الغاسقة الى غرفته · وتقوم هذه الأشياء المتداخلة مقام نقلات القطع فى اللقطة الطويلة وتفيد فى الاقلال من تنبهنا الى طولها ·وأهم من هذا أنها تقيد احساسنا بشخصية تتنقل خلال مكان يمكن تمييزه بوضوح ·

دليل آخر على أن ما نشاهده هو مجرد فيلم هو أسلوب الكاميرا على امتداد المشاهد الافتتاحية · فالكاميرا بتلقائيتها البالغة واستقلالها عن الحدث تسبق ليمى كوشان وتستقر غالبا فى موقع أمامه · ولأن انتباهنا مشدود الى الكاميرا فمن الصعب علينا أن تندمج معه ·

وأخيرا تساعد الاضـاءة على أن نشكل ادراكنا بعالم الفافيل · ويتعين على الفنانين البصريين جميعا أن يختاروا بصفة أساسية وضع الضوء فى عالم أعمالهم · هل يريدون عالم النور أو الظلام ؟ يصور رامبرانت عالما مظلما فى جوهره حيث لا يدخله النور الا عرضا فحسب . ويستهل فيلم برجمان « **الختم السابع** » (١٩٥٦) مناظره فى الظلمة ويبقى جوه المحسوس الغالب عليه جو عالم مظلم · وعلى النقيض تحدث كل مشاهد فيلم جاك ديمى « فتيات روشفور الصـغيرات » (١٩٦٧) فى مناظر مشرقة فى وضح النهار · عالم ديمى المهيأ لفيلم « روشفور » هو بالضرورة عالم نور · أما فى « **الفافيل** » فقد خلق له عالم مظلم . ويبدو النور بشكل عام منتشرا فى برك منعزلة ·

وكما ذكرنا من قبل كان فيلم « **اللاهث** » أول محاولة كبرى لرفض الفيلم الشائع فى عصره · وفيه أدخل الصيغ الثلاث للانفصام الذى سوف يغدو « الماركة » المسجلة على أعماله ·

يسـتحدث الانفصام المكانى أولا بخلق جغرافيـة مكانيـة غير تقليدية تدريجيا · فى المعالجات التقليدية المعهودة اذا عرضت على الشاشة سيارة تتحرك منذ البداية الى يمين الشاشة فسوف تستمر سائرة الى يمين الشاشة فى اللقطات المتتالية اللهم الا اذا نشأ دافع يعكس اتجاهها · بالمثل ، فى نقلة قطع تقليدية من اللقطة العامة الى اللقطة القريبة سوف يبقى موقع العناصر الموجودة فى المكان ثابتا · وعلى سبيل المثال ، لو شوهد ثلاثة رجال فى لقطة عامة فسوف يظلون فى اللقطة القريبة التالية على نفس الوضع بالنسبة لكل منهم للآخـر ـ الا اذا أشير قبل القطع الى حركة ما خارج ذلك الوضع تدعو الى تغييره ·

فى مشهد القتل بفيلم « **انلاهث** » يحبط. جودار بصفة منتظمة اى جهديبذله المتفرج لكى يبنى تماسكا مكانيا . فما ان تستقر حركة مميزة لسيارة بلموندو على يمين الشاشة حتى تتم نقلة قطع عنيف على سيارته وهى تنطلق صارخة على يسار الشاشة . وما ان تطمئن نفوسنا لوجهة نظر بلموندو داخل سيارته ، حتى تدفعنا كاميرا جودار الى نقطة محددة خارج السيارة عند موطىء عجلاتها بينما تواصل سيرها تاركة ايانا خلفها .

ومرة أخرى ينكب منهج جودار للانفصام الزمانى على عكس تكنيك مطور جيدا للفيلم التقليدى . شيء أساسى هام لخلق نظام زمنى مقنع (اذا كان زمن الرؤية لا يناظر الزمن الدرامى) هو ضرورة منح المتفرج احساسا بأنه اختبر حادثة مكتملة ، فى حين أنه لم يشاهد غير أجزاء منها فقط .

وفى أغلب الأحيان يعطى جودار من حادثة ما أقل مما يلزم لبلوغ هذا الاحساس بالاكتمال . ومرة أخرى فى مشهد القتل ، تستخدم نقلات القطع القافز (الذى يحذف جزءا من الحدث) لكى « يقفز » الحدث بدلا من التدفق قدما ، مهيئا بذلك معلومات ضئيلة جدا لا تكفى لاعطائنا الاحساس بجو الأحداث فى حياتنا اليومية . وكما هو الحال مع المكان الفيلمى عند جودار ، فان النظام الزمنى هو ذلك الذى لا نستطيع فيه أن نشعر بالراحة أو الاندماج .

ويمثل المشهد فى النهاية نوعا من الانفصام الدرامى . اذ كلما تطور منظر القتل يرى المتفرج جوانب أكثر فأكثر من شخصية بلموندو ليستجيب لهـــا ـ وفى هذه الحالة لا مبالاته . أثناء قيادته السيارة ، « ينشمس » على الشمس ، يحدث نفسه بطريقة مزعجة ، « يتتريق » على السائقين الآخرين ويرمى بتعليقاته على الريف . ولكن الشـــغف الذى يستثار بشخصية بلموندو لا يكتمل على الاطلاق ، لأن لا شىء يمكن فعله أكثر من ذلك . وهكذا ينشأ الانفصام فى هذا الحال عندما لا تتبع التقاليد الدرامية .

ومع أن الانفصامات الزمانية والمكانية تكثر فى مشهد القتل الذى سبق ذكره ، فانه يبقى الاحساس المالوف ـ كما يقول الفيلسوف ستانلى كافيل ـ برؤيتك العالم مطمئنا الى أنه لا يراك أحد . ومع هذا ، يعكر صفو هذا الاحساس المريح مثال للانفصام الدرامى وذلك بادماج المتفرجين

مباشرة فى غمار الفيلم ذاته . ويحدث هذا عندما يوجه بلموندو تعليقا مباشرا الى الجمهور .

ويعطى تحليل اللقطة التالى فكرة دقيقة عن الكيفية التى يعمل بها تكنيك الانفصام عند جودار .

تحليل مشهد من فيلم جودار « اللاهث »

اللقطة ١ .

بلموندو فى سيارته على طريق زراعى (مسبوقا بمزج طويل من بلموندو فى سيارته بجوار النهر فى باريس) .

اللقطات ٢ ـ ٥

سلسلة من نقلات القطع القافز لمناظر متنوعة لبلموندو وهو يسوق سيارته . يدندن بلموندو أثناء ذلك . وهذا ينشىء انفصاما زمانيا . ويهيىء الصوت قدرا معينا من الاستمرارية .

اللقطة ٦

لقطة عامة متابعة من وجهة نظر بلموندو داخل سيارته . يلحق بسيارة أمامه . المكان موضعى عند هذه النقطة .

اللقطة ٧

تتقدم سيارة بلموندو فى اتجاه الى أسفل الشاشة . وهنا نعانى انفصاما مكانيا بسبب أن اللقطات الأولى (من ١ ـ ٦) تبين سيارة بلموندو وهى تتحرك الى أعلا فى نطاق الشاشة . هناك تبديل فى وجهة النظر من داخل سيارة بلموندو الى خارجها . وتولد هذه اللقطة انفصاما مكانيا أكبر . يتجاوز بلموندو سيارة معلقا « لن يتخطانى بتلك العلبة الصفيح » . تتحرك الكاميرا الى الخلف بعد أن يمر بلموندو منها وينظر خلفه ، ولكننا لا نرى « علبة صفيح » . من المتعارف عليه أنه حين تستدير كاميرا لتتبع اتجاه نظرة شخصية ، فاننا نتوقع رؤية شىء . وهكذا فان عدم رؤيتنا أى شىء وعدم موافاتنا بتفسير لذلك يتركنا منفصمين .

اللقطة ٨

تسير سيارة بلموندو على يمين الشاشة · ومرة أخرى يوجد انفصام مكاني حيث أظهرت اللقطات السابقة بلموندو وهو يسوق سيارته الى أعلا والى أسفل فى نطاق الشاشة · (يستقر اتجاه السير ثابتا فى هذه اللقطة ·) بلموندو يتحدث الى نفسه قائلا أنه يرحل عن باريس وأنه يوم أن يرتب أموره سوف « أحصل على المال ، وأسأل باتريشيا نعم أم لا ، وداعا يا حبيبتى وأنطلق الى جنوا وميلانو وروما » · هذا يولد انفصاما دراميا ، فنحن لا نعلم الى من أو ما يشير بلموندو · بعدئذ يقول بلموندو : « الريف جميل » وفى زهو مختال « أحب فرنسا » · وتتردد أنغام موسيقى ريفية من راديو السيارة · هنا تصطدم عناصر مغايرة بطبعه القوى الصارم · وعند هذه النقطة ننشغل بشخصية بلموندو ولكن لا شيء ينتظر لكى يتيح لنا ارضاء شغفنا · ومن ثمة ينشأ الانفصام الدرامى ·

اللقطة ٩

يسير بلموندو على يسار الشاشة · مرة أخرى ننفصم مكانيا ·

اللقطة ١٠

يتحرك بلموندو على يمين الشاشة · وهذا يواصل سلسلة الانفصام المكانى · ينظر بلموندو مباشرة فى عين الكاميرا (نحو الجمهور) ويقول : « اذا كنت لا تحب البحر ولا تبالى بالجبال ، ولا تبالى بالمدينة الكبيرة ، « تبقى معتوه » · وهكذا ينتهك احساسنا التقليدى بأن نرى العالم دون أن نشعر بمن يرانا ، وتنتج عن ذلك حالة انفصام · تصبح الموسيقى مرحة صاخبة · وعندما يمر بفتاتين يبطيء ، ثم فجأة يغير السرعة · يقول : « كلتاهما تفوحان نتانة · دعهما تمشيا على أقدامهما » تستطرد موسيقى عنيفة · يفتش بلموندو عن طبنجة فى خزانة القفاز · يلهو باطلاق النار ·

اللقطة ١١

تتحرك سيارة بلموندو الى أعــلا بانحراف والى اليمين فى حيز الشاشة · يطلق طبنجته صوب الشمس وهو يقول : « شمس رائعة » · مرة أخرى يجاهد المتفرج مع خليط من العناصر المتصــارعة · ينتقد بلموندو السائقين الآخرين ، مواصلا حديث نفسه ··· تعرض على الجمهور حماقته وسرعة غضبه ، ونفاد صبره ورغبته فى أن يعيش لحظة عمره ·

يمر بلموندو برجل بوليس . ومع أنه سرق السيارة ، لم ينزعج وقال معقبا « لا يجب اطلاقا أن تستعمل الفرامل ، فالسيارات جعلت للسير » .

اللقطة ١٢

يرى المصد الأمامى لسيارة بلموندو من نقطة واطئة جدا بحيث لا يمكن اعتبارها وجهة نظر بشرية . (وجهات النظر حتى الآن ظلت تلك التى يمكن للعين البشرية أن تلاحظها) . كلا اشارة دوران السيارة وخط وسط الطريق يمكن رؤيتهما .

اللقطة ١٣

لوحة القيادة بينما بلموندو يتخطى سيارة نقل . يصيح بلموندو : « عساكر أولاد قحبه » . يرى البوليس على الجانب الأيمن من الطريق . يقلق بال بلموندو لتجاوزه كثيرا من السيارات بتهور .

(تزداد السرعة الى أقصى حد ممكن فى ثنايا وبين اللقطات من ١٤ الى ١٩ وتسمع الموسيقى الجادة العنيفة الطابع خلالها) .

اللقطة ١٤

تتخطى سيارة بلموندو السائرة على يسار الشاشة سيارة آخرى وشاحنة .

اللقطة ١٥

داخل السيارة التى تتحرك على يمين الشاشة ، تدور الكاميرا ١٨٠ ° . تنهى الكاميرا دورتها . ويتركنا هذا دون احساس بوجودنا داخل السيارة . ويمكن رؤية رجال البوليس على موتوسيكلاتهم وهم يظهرون من خلف الشاحنة التى تجاوزها بلموندو منذ هنيهة . الانطلاق سريع جدا يجعلُ من الصعب مجاراة الحدث .

اللقطة ١٦

قطع قافز : البوليس خلف بلموندو . داخل السيارة تدور الكاميرا راجعة ١٨٠ ° . نستدل على معالم طريقنا مرة آخرى .

اللقطة ١٧

ترى سيارة بلموندو أولا من الجهـة الأمامية اليمنى وهى تتجاوز سيارة آخرى · تمر تلا السيارتين المذكورتين بجوار الكاميرا الثابتة · وهذا يعطى احساسا قويا بالسرعة · تتجه سيارة بلموندو نحو يمين الشاشة ·

اللقطة ١٨

يتجه رجال البوليس على موتوسيكلاتهم يسار الشاشة (انفصام مكانى) وهم يطاردون بلموندو · تغادر الموتوسيكلات الكادر ، وتستدير الكاميرا لتتابع حركاتها : تقلة قطع من العجلات الدائرة وهى فى منتصف الكادر · (وهو نفس الموضع من نطاق الشاشة مثـل نقطة القطع من سيارة بلموندو) ·

اللقطة ١٩

يقف بلموندو على طريق جانبى ينحدر الى أسفل فى نطاق الشاشة · يقول : « طبخت اوزتى ! » · تتردد أصوات السيارات العابرة وأنغـــام الموسيقى · وهذا يهيىء الاستمرارية ·

(سرعة اللقطات من ٢٠ الى ٣٦ بطيئة بدرجة تكفى لتمييز الحدث بسهولة ، على نقيض الايقاع السريع للقطات من ١٤ الى ١٩) ·

اللقطة ٢٠

ينظر بلموندو ناحية الطريق الرئيسى ويبعد بروية سيجارة عن فمه · وبهذا يتكرر توكيد لا مبالاته ·

اللقطة ٢١

يمر رجل بوليس بموتوسيكل على الطريق الرئيسى ·

اللقطة ٢٢

يفتح بلموندو كبود سيارته · وهذا يهيىء انفصاما ، حيث أن الوقت بين هذه اللقطة واللقطة ٢٠ لم يكن طويلا أمامه بحيث يتيح له فعل ذلك ·

اللقطة ٢٣

يمر رجل البوليس الثانى بموتوسيكله على الطريق الرئيسى · لقد

كان بلموندو ينظر فى ذاك الاتجاه ولذا تحقق هذه اللقطة توقعاتنا . يواصل رجل البوليس الثانى سيره على الطريق الرئيسى .

اللقطة ٢٤

ينشغل بلموندو بسيارته ، متظاهرا بأنه متفرج برىء على عملية المطاردة . ينظر ثانية الى الطريق الرئيسى .

اللقطة ٢٥

يقبل رجل البوليس الثانى على الطريق الجانبى نحو بلموندو عند هذه النقطة يكون التسكين المكانى قد استقر ثابتا على وجه التقريب .

اللقطة ٢٦

يتلمس بلموندو طبنجته فى خزانة القفاز بسيارته . وعند فعل ذلك يتحرك الى مركز الكادر - نفس النقطة فى حيز الشاشة التى سبق أن تحرك اليها رجل البوليس فى اللقطة السابقة . بهذا المعنى تتلاقى حركاتهما (كأنما قدر لها ذلك من قبل .) يسقط ظل شىء ما على بلموندو لحظات قصار .

اللقطة ٢٧

من أعلا ، ترى قبعة بلموندو وهو يواجه اليمين . نتوقع أن يواجه بلموندو اليسار لأن لقطة ٢٦ تبدو أنها تركت رجل البوليس هناك . وفيما بعد ندرك أن رجل البوليس جرى الى جوار بلموندو (الظل فى لقطة ٢٦) ليتخذ موقفا على يمين بلموندو . يقول صوت : « لا تتحرك والا أطلقت النار » .

اللقطة ٢٨

نقلة قطع قافز الى ساعد بلموندو يتبعه استعراض ليد بلموندو تقبض على الطبنجة . بلموندو يشد زناد الطبنجة .

يحدث عند هذه النقطة تغيير من اللقطات المتوسطة الى اللقطات القريبة جدا ، ويتزل الاحساس بالموقع الى أدنى حد . ونستزيد تنبها الى الحركات الرأسية والأفقية للكاميرا ويميل انتباهنا الى التركيز أكثر على سطح الصورة . ولذلك يحدث انفصام آخر . انه ليس مكانيا أو زمانيا ولا يخص الشخصية ، بل هو بالأحرى نظامى ، لأن تصوير المكان يتغير فجاة من نظام ثلاثى البعد الى نظام ثنائى البعد .

اللقطة ٢٩

نقلة قطع قافز الى سيلندر الطبنجة وهو يدور ، وحركة استعراضية

الى اليمين والى الأمام حتى نهاية ماسورتها وما بعدها ٠

اللقطة ٣٠

يسقط رجل البوليس يسارا فى أجمة الشـــجيرات وقد أصابته رصاصة بلموندو ٠ وقبل اصابته مباشرة يرى فى منتصـف الشاشة ، وبالضبط فى الموضع الذى كان يشغله طرف ماسورة الطبنجة فى نهاية اللقطة السابقة ٠ وهكذا نشأ ارتباط بين الصورتين ٠ وعنـدما يسقط رجل البوليس ، تتحرك الكاميرا بحيث تبقيه فى وســط الشاشة ٠ من ناحية التشكيل البيانى ، اندفاع شكل البندقية أفقى ولكن حركتهـا راسية ، مما ينشىء نوعا من التوتر بين مظهريها الثلاثى والثنائى البعد٠٠

وهناك انفصام زمانى أيضا مرتبط بهذه اللقطة٠فالحركة الراسية/ الأفقيـة (لقطـة ٢٩) على بلموندو والطبنجة بطيئـة ٠ ونتوقع من بلموندو أن يتصرف بسرعة فى ظروف كهذه ، حتى يجعل هذا البطء تصرفه المصيرى أشد ما يكون عزما وحسما ٠ ومثل هذا التأثير ملائم باعتبار طبيعته المصيرية فى النهاية (بالنسبة لبلموندو ورجل البوليس أيضـــا) ٠

اللقطة ٣١

تلى التقاطة طويلة بينمـــا بلموندو يهرب على قدميه عبر حقـــل رحيب ٠ يستبقى فى وسط الشاشة طوال الالتقاطة ، بينما تنذر الموسيقى بالكارثة الوشيكة ٠

اللقطة ٣٢

تتحرك الكاميرا متهادية فوق الكوبرى المجـــاور لكنيســة نوتردام بباريس ثم فوق نهر السين ٠ ويفصم المزاج المتغير مرة أخرى المتفرج من حيث أن التوقعات المتصلة بهرب بلموندو لم تتحقق ٠

مع أن أفلام جودار الأولى تفصم المتفرجين الذين تعودوا رؤية الأفلام التى تعين بالتحديد المكان والزمان مرئيا ، حيث تصبح نقلات القطع القافز أعم وحيث يفقد الناس توقعهم لجغرافية مكانية متماسكة ، فسوف يغدو مثل هذا الانفصام أقل عمومية . وادراكا من جودار بأن رواد السينما قد يتعودون على أساليب الانفصام التى يلجأ اليها ، فقد طور فى أفلامه المتأخرة ـ « **واحد + واحد** » (١٩٦٨) و « **ريح من الشرق** » (١٩٦٩) ، « **كل شىء على ما يرام** » (١٩٧٢) ـ أساليب جديدة ليترك جمهوره متنبها للواقع بطريقة جديدة ، وميالا الى الاندماج فى القضايا الاجتماعية (وهو ما يسميه بريخت « أن تكون ميالا بطريقة منتجة ») .

ومعرفة أن القدرات الادراكية والتوقعات تتغير مع الزمن ـ تحمل مغزى هاما . فمادام المتفرج ذا قدرات وتوقعات معينة ومادامت ملامح المتفرج هذه تتنوع بتنوع الأفلام التى يخوض تجربتها (ومن ثم خبرته بالسينما) فانه يترتب على ذلك أن السمات المتأصلة فى فيلم يمكن أن تتغير . وقد توفرت لفيلم « **اللاهث** » على سبيل المثال ، قدرة على استمالة جماهير سنة ١٩٥٩ بطريقة مثمرة ولكن لا يحتمل أن يكون له مثل هذا التأثير على جماهير سنة ١٩٩٩ . وبهذا المفهوم يمكن للفيلم أن يحتوى سمات كانت ترى يوما من الأيام ولكنها الآن غير ذلك .

الايهام الجزئى :

بما أن دلائل المنظور والظل تعيننا على أن « نرى » مكانا ثلاثى البعد بينما لا يوجد غير شاشة سينمائية مستوية ، فاننا بالمثل « نرى » أحيانا صور الفيلم الأبيض/اسود بالألوان التى كنا نتوقع أن تكون عليها .

وفى فيلم جون فورد « **عناقيد الغضب** » (١٩٣٩) منظر يوضح جيدا كيف يمكن أن يستحث هذا الايهام الجزئى . فبعد رحلة طويلة فى ولاية أوكلاهوما التى اجتاحها الجفاف ، تتعجب أسرة مهاجرة أشد العجب من خضرة المناظر الطبيعية فى كاليفورنيا . ومع أن الفيلم باللونين الأبيض/اسود فان المتفرج هو الآخر « يرى » سمة الخضرة تلك لأن فورد هيأه جزئيا لهذا الادراك الحسى بتصوير مساحات وكتل خصبة زاخرة للمشاهد الطبيعية فى كاليفورنيا بأسلوب أكد على تباينها مع المظهر

الكثيب المنبسط لأوكلاهوما التى تجتاحها العواصف الترابية - والذى طغى على الشاشة حتى تلك النقطة من سياق الفيلم ٠

وفى فيلم فرانسوا تريفو « **الطفل الوحشى** » (١٩٧٠) تظهر مناظر الطفل فى بيئته الطبيعية بالغابة وفرة التكوينات والأحجام وتباين النوعية (كما فى فيلم فورد) التى تشجع على الايهام بالالوان ٠ فالبيئة المتحضرة معروضة بألوان رمادية ناعمة ، مع غيبة تراكيب الأشياء ودرجات ألوانها المؤكدة بوجه عام ٠ ويكفل هذا التباين ظاهرة الايهام الجزئى فى مناظر الغابة ، ليعكس فكرة الفيلم : أن الحياة فى العالم المتحضر أقل ثراء منها فى العالم البدائى ٠

ويصبح الايهام الجزئى برؤية اللون فى أفلام الأبيض/أسود هاما فى دلالته بسبب الشعور المتفشى خلال الأربعينات والخمسينات بأن الأفلام الملونة ليست « واقعية » ٠ وأولئك الذين اعتبروا الأفلام الملونة كذلك كانوا معظم الأحيان يشاهدون أفلاما أبيض/أسود ٠ ومع استدعاء قدراتهم على رؤية اللون فى الأبيض والأسود أكثر فأكثر ، كان من المحتمل أنهم سوف يرون اللون فى الأفلام الملونة نوعا من المبالغة ٠ [الملاحظات الواردة فى هذه الفقرة لا ينبغى أن تؤخذ على أنها نتائج بحث تجريبى ، وانما بالأحرى كاستنتاجات تبررها ملاحظة الوعى السليم] ٠

وظهور فيلم بيتر بوجدانوفيتش « **عرض الفيلم الأخير** » عام ١٩٧١ وهو فيلم أبيض/أسود يصف أمريكا المدينة الصغيرة فى الخمسينات - يكشف الكثير عما وصلنا اليه فى علاقتنا بالأفلام الأبيض/أسود والأفلام الملونة ٠ اذ بالنسبة لمتفرج السبعينات الذى اقتصرت خبرته بوجه عام على الأفلام الملونة فان استخدام الأبيض/أسود يعطى التأثير بتباعد أحداث الفيلم ٠

يجد المتفرج المعاصر أن واقع أنارين بولاية تكساس فى فيلم « **عرض الفيلم الأخير** » ذو سمة أكثر برودة وكآبة وقهرا من الواقع الذى يلاحظونه فى الأفلام الملونة - وخلال الثلاثين سنة منذ فيلم فورد « **عناقيد الغضب** » حتى فيلم « **عرض الفيلم الأخير** » أنجزنا دورة كاملة : ففى حين كان اللون فى الأربعينات يضفى مظهرا غير حقيقى على الأفلام الدرامية ، أصبح الأبيض/أسود فى السبعينات هو الشكل اللاواقعى ٠ وهكذا ، يسمح ادراك المتفرج لكل من اللون والأبيض/أسود بعنصر هام للنسبية ٠ فالكيفية التى يرى بها متفرج وجها من أوجه الفيلم لا يحكمها فحسب

السمات الجوهرية المتأصلة فى الشىء المرئى ، بل يحكمها أيضا ما اعتاد عليه المتفرج والكيفية التى تطورت (أو لم تتطور) بها قدراته الادراكية ٠

عامل الاعتقاد

تدل ظاهرة الانفصام على الكيفية التى يمكن بها أن تتجدد السمات الجمالية بواسطة توقعات المتفرجين ـ التوقعات التى تنبثق من كل من تجربة الفيلم وما وراء الفيلم ٠ ويوضح الايهام الجزئى برؤية اللون فى الفيلم الأبيض/أسود كيف تؤثر القدرات الادراكية المتغيرة فى السمات الجمالية ٠ وسوف يصف هذا القسم كيف تتحكم المعتقدات فى بعض السمات الجمالية للأفلام ٠ فالكثير من المعتقدات ـ عن الحب والزواج والطبيعة والمجتمع والله والحرية والماضى والمستقبل ـ التى نجىء بها عند مشاهدة الأفلام ، يشيع بيننا ويتغلغل فى مظاهر مختلفة من ثقافتنا ، وينبثق بعضها الآخر مباشرة من الأفلام ذاتها ٠

ووجود السمات الجمالية فى فيلم ما يعتمد جزئيا على ما اذا كان يتصل بمعتقداتنا أم لا ٠ فقد أوصل فيلم مايك نيكولز « **الخريج** » جمهور عام ١٩٦٧ ببعض معتقداته الأثيرة عنده ٠ وتولدت الكثرة من فكاهة الفيلم وحيويته عن ارتباطها بتلك المعتقدات ٠ وكانت المعتقدات السائدة وقتذاك تشمل أفكارا من قبيل : الخير ينتصر فى النهاية ، والجيل الأصغر يستطيع أن يحيا حياة أفضل لو استطاع نبذ أخلاق الجيل الأكبر ، ومفتاح النجاح هو التعليم الجامعى ، والزواج لابد منه لاقامة حياة مكتملة ٠

يقدم فيلم « الخريج » هذه المعتقدات فى زخارفها الموضوعية المعتادة ثم بعدئذ ينال منها ، وأحد الموضوعات السائدة فى نوعية قصص الحب (التى ينطبق عليها فيلم « **الخريج** ») هو موضوع انقاذ البطلة فى آخر لحظة على يد البطل (الخير ينتصر فى النهاية) ٠ وكما تذهب تلك القصة عادة تكون البطلة قد دفعتها الظروف الى حيث توشك أن تتزوج الرجل الذى لا يصلح لها ٠ ولكن البطل بعد اجتيازه عقبات كثيرة وانهماكه فى مطاردة مضنية ـ يصل الى البطلة فى تمام اللحظة التى تكاد فيها وهى أمام المذبح أن تنطق بالكلمات المصيرية ـ وفى هياج شديد ووسط دهشة الجمع المحتشد ينطلق بها هاربا ٠ وهناك بعيدا يركبان أو يبحران أو يطيران الى مستقبل من السعادة ، مطمئنين الى ادراكهما بأن وفاقهما كان معناه : أن كلا منهما أحب الآخر حقا والى الأبد ٠ ومع أنه فى فيلم نيكولز

يوجد انقاذ آخر لحظة ، الا أن البطل (بن) Ben لا يصل فعلا فى الوقت المناسب لينقذ البطلة (الين روبنسون) وبدلا من ذلك يصل بعد حفل الزفاف ليجرد مسلكه من قداسته الأسطورية ٠

وأكثر من هذا فان بن - باستخدامه صليبا أبيض ضخما لمحاصرة شهود العرس وسد الباب عليهم ساعة الهروب - يفصح عن ازدرائه لرموز السلطة الروحية التى تناوىء احساس « المواءمة » الذى يرتبط تقليديا بعملية انقاذ من هذا القبيل ٠ وهكذا تهون انتهاكات « بن » الآثمة من توقعات أولئك الذين تعودوا على الأفلام التى تلتزم بفكرة انقاذ اللحظة الأخيرة ٠

وتستمر التغييرات فى الموضوع بينما « بن » و « الين » - وقد اطمأنا فى مجلسيهما بالاتوبيس - يحدقان النظر أمامهما مباشرة بنفسية مقهورة تخالف تماما النغمة السعيدة دائما أبدا التى ينتهى الموضوع بها كما جرى العرف ٠

وعلى مدى الفيلم تروى بسخرية ضارية الحياة البورجوازية التى يحياها آباء الحبيبين ، اذ أن الاعتقاد المستغل هنا كان من « الموضات » الفكرية المتداولة : ان الشباب يستطيع أن يصبح سعيدا اذا تحرر يوما من أساليب حياة آبائهم ٠ ومع أن « بن » و « الين » قد حققا افتراضا هذه الحال ، فان المنظر النهائى (منظر الاثنين وهما جالسان فى الأوتوبيس) يتركنا والاحساس يخالجنا بأنهما قد لا يكونان فى النهاية أسعد حالا من أبويهما ٠

ولقد مارست المعتقدات التى بنيت عليها الأحداث فى فيلم « الخريج » نفس التأثير على جمهور ١٩٦٧ - الذى تمارسه اليوم تقريبا ٠ ومع هذا عندما تقل قوة هذه المعتقدات سوف تتضاءل بالمثل قدرات الفيلم على الابداع والتهوين من شأن التوقعات ، وسوف لا يبدو الفيلم بعد ذلك طريفا مضحكا أو شديد الانفعال كما كان ٠

ويمكن أن يساعد فحص فيلم ينتمى الى عصر آخر على ايضاح كيف تكون خبرتنا بالفيلم نسبية فى الغالب - فقد أذهل فيلم روبرتو روسيلليني « **الريفى** » (١٩٤٦) جمهوره فيما بعد الحرب العالمية الثانية بواقعيته ، لأنه فى هذه الحال عكس موضوعات كانت قد تأسست على معتقدات سائدة ٠ كانت أفلام زمن الحرب قد روجت صورة رومانسية

للحرب التى تألق فيها أبطال المعارك بهاء وفتنة وكللت وطنيتهم بهالات المجد ·

يقدم فيلم « **الريفى** » صورة مختلفة تماما ، ففى تصويره للغزو الأمريكى لايطاليا لا يعرض علينا أبطالا ويؤكد على مظاهر الحرب القاسية الفظيعة · انها تيار دافق من البؤس والتشرد والسكر والتهكمية والنذالة والشجار · ويمكن أن تعزى قوة فيلم « **الريفى** » الى قدرته على تحطيم الأفكار الرومانسية عن الحرب · اذ وجدت جماهير رواده ـ الذين توقعوا فيلما عن حرب يخوض غمارها الأبطال ـ أنفسهم محرومين من تحقيق توقعاتهم ·

يتطور المشهد الافتتاحى على سياق الخطوط « الرومانتيكية » المعهودة · فالجو العام لطيف ناعم والوقت موات عطوف · يشعل أحد العشاق سيجارة · ويجذب هذا الفعل انتباه جندى ألمانى فيقتله ، وتقتل المرأة بعده بقليل · تهشمت توقعات المتفرجين لرواية عاطفية خيالية · وفى فقرة لاحقة تلتقط عاهرة جنديا أمريكيا · وفى الفراش يتذكر لقاءه منذ ستة أشهر سابقة مع امرأة جميلة تدعى فرانسيسكا · وفى لقطة استرجاع (فلاش باك) نرى تلك المرأة التى يتذكرها هى الآن العاهرة دون أن يتعرف عليها · وحينما ينام ترحل عنه تاركة له مذكرة تبلغه أين يعثر على فرانسيسكا البريئة التى تعيش فى ذكرياته ·

عند متفرج من أبناء فترة ما بعد الحرب تلك كان من المتوقع أن يتوجه الجندى الى المكان الذى تحدده المذكرة · وأن تظهر فرانسيسكا متجردة من ثياب ومسلك العاهرة وأن يعيد اكتشاف كل منهما الآخر · ولكن الأمريكى يطوح بتوجيهاتها بعيدا وتنتهى الفقرة بلقطة لفرانسيسكا وحيدة تنتظر رجلا لن يأتى اليها أبدا ·

لم تعد المعتقدات التى بنى عليها فيلم « **الريفى** » ثم انقلبت الى العكس سائدة اليوم · ولا يحظى الفيلم الآن بالتأثير الواقعى الذى كان له فى مبدأ ظهوره على الشاشة · بل فى الحقيقة تبدو فقراته ملفقة تماما · وليست نسبية الواقعية هذه مثار دهشة ، فان بعض سمات الأفلام تتغير مع الزمن لأن جزءا من ماهية الفن السينمائى (أو أى فن آخر) يتمثل فى قدرة التأثير على جماهير الرواد فى أزمان معينة · وكما أن معتقدات المتفرجين وحساسياتهم وقدراتهم الادراكية وتوقعاتهم تتغير ، فكذلك (بالنسبة لأولئك المتفرجين) تتغير حتما سمات أى فيلم ·

الجزء الثانى

قدرات السينما على الوصف

احتلت النظريات التى تناولت علاقة الصورة الفيلميـــة بالواقع الحقيقى مكانا بارزا فى الأفكار الدائرة حول الكيفية التى يصف بها فيلم موضوعه · وفى الفصل الخامس تناقش آراء ثلاثة من أصحاب النظريات المعروفين · والفصل السادس يعالج كيف تستحيل الأشياء واقعية أو غير واقعية فى عالم الفيلم · أما الفصل السابع فيصف ضربا آخر من ضروب الواقع السينمائى ألا وهو السيريالى (ما فوق الواقع) ·

٥ ـ اقتران الواقع بالفن

ان أى جسم منظور او رسم للشخصية أو موقف أو حدث أو واقعة فى فيلم يمكن أن يبهرنا كأمر واقعى لأنه يتلاقى مع خبرتنا بالعالم من حولنا أو لأنه قابل للتصديق فى ضوء العالم المستقل بذاته لفيلم معين ٠

ولقد كان من بين اهتمامات المنظرين السينمائيين علاقة الصورة السينمائية بالواقع ٠ وأدى تقصيهم الأمر الى التساؤل : هل يستطيع الفيلم أن يمثل الواقع بصدق وأمانة ؟ واذا استنسخ فيلم ما الواقع ، هل يمكن أن يكون فى الوقت نفسه فنا ؟ وهل من المستحب فنيا أن نبدع فيلما يمثل الواقع ؟ ٠

وتتدرج النظريات حول العلاقة المثلى بين الصورة الفيلمية والواقع الحقيقى من تلك التى تدافع عن توافق كلى بين الاثنين الى تلك التى تجادل للفصل التام بينهما ٠ وسوف نتدارس هنا ثلاث نظريات تمثل مواقف متباينة على مدى هذا التسلسل ٠ فقد دافع المخرج السينمائى الروسى سيرجى أيزنشتاين عن أسلوب سينمائى يتطلب انفصاما تاما بين الصورة السينمائية والواقع ٠ وطبقا لوجهة النظر المعارضة من جانب المؤرخ والناقد السينمائى الفرنسى اندريه بازان ـ فان أكثر الجهود الفنية فى الفيلم قد اقتضت توافقا وثيقا بين الصورة السينمائية والواقع ٠ ويستشهد بازان كامثلة بأفلام من اخراج جان رينوار وأورسون ويللز ووليم وايلر وروبرت فلاهيرتى وفيتوريو دى سيكا وآخرين ٠ وقد تقدم بمنهج وسط بين أيزنشتاين وبازان العالم النفسى الألمانى رودلف آرنهايم الذى حبذ

الاجتهاد فى البقاء أمينا وفيا للواقع الطبيعي أثناء ارتياد السبل التى تحيد فيها الصورة السينمائية عنه ·

وتشترك هذه النظريات جميعا فى مدخل جوهرى الاتجاه ، واصفا الملامح المختلفة للفيلم على أنها هى التى تجعله أكثر أو أقل واقعية بصرف النظر عن السياق الشامل الذى تحدث فيه ، وبصرف النظر عن الفوارق القائمة بين جماهير الرواد الذين يخوضون تجربة الفيلم ، وبصرف النظر أيضا عن مثل هذه العوامل النسبية الأخرى ·

وتساوقا مع هذا المدخل الجوهرى المشترك تم تحديد مدى ما يوفق اليه جزء من فيلم أو أجزاؤه جميعا فى استنساخ الواقع وذلك بقياس هذه الملامح التى تصنع الواقع والتى تصنع اللاواقع مقابل كل منها الآخر · وكلما سادت الملامح التى تصنع الواقع كان الفيلم أكثر واقعية والعكس صحيح ·

أسلوب المونتاج عند آيزنشتاين :

طور سيرجى ايزنشتاين وغيره من أوائل المخرجين السينمائيين الروس أسلوب المونتاج لكى يحققوا فصلا تاما بين الصورة السينمائية والواقع · [من أبرز المرموقين بين رجال المونتاج الروس كان ف· بودوفكين وليف كوليشوف] ويشير « المونتاج » الى وصل اللقطات المنفردة بحيث تترابط لتؤلف « كلا » ذا معنى · ففى مذهب ايزنشتاين أن شذرات الصور غير المؤلفة التى تسجلها الكاميرا لا تحظى بمعنى أو قيمة جمالية حتى توصل ببعضها البعض وفقا لمبادىء المونتاج ، وتصبح النتيجة وسيلة لنقل الرؤى ذات الدلالات الاجتماعية والفنية ·

ويسوق ايزنشتاين أوجه مشابهات بين الفيلم والموسيقى والشعر لكى يبرر تركيزه الشديد على التوليف أكثر من التصوير الفوتوغرافى · فلا نغمة الموسيقى بمفردها ولا كلمة الشعر بمفردها (كما تذهب حجته) ذات معنى أو سمة جمالية ، نفس الشىء مع لقطة بمفردها فى الفيلم ·

تجربة عملية أخرى · أجراها مخرج روسى آخر هو ليف كوليشوف ـ توضح طريقة المونتاج ، ولاذا لا يمكن اعتبار اللقطة بمفردها ذات معنى ·

ففى هذه التجربة ، استخدمت لقطة لوجه ممثـــل فى سياقين مختلفين بنتيجتين مختلفتين بشكل مدهش · فى السلسلة الأولى للقطات ، يعطى سجين يتضور جوعا سلطانية حساء · تبدو على وجهه امارات السـعادة الرائعة ، ويلتهم الحساء بشراهة · وفى السلسلة الثانية للقطات ، يتلهف السجين على الحرية ، على الطيور ، على الشمس · يفتح الباب ونرى مقدار استجابته للشمس ـ ومع أن كوليشوف استخدم نفس اللقطة لاستجابة السجين فى كلا عمليتى المونتاج فان تعبيره يبدو مختلفا فى عين الرائى · وكما يبين كوليشوف : « ··· المتفرج نفسه يكمل اللقطات الموصـولة ويرى فيها ما أوحى به المونتاج اليه » ·

وقد ابتكر ألفريد هتشكوك ترجمته الخاصة لتجربة كوليشوف فى فيلمه « **النافذة الخلفية** » (١٩٥٣) وبسطها (بنص كلماته) على النحو الآتى : « ··· لنأخذ لقطة قريبة ل : ستيوارت وهو يطل من النافذة على كلب صغير يجرى انزاله فى سلة الى الأرض · نعود الى استيوارت الذى ترتسم بسمة حانية على شفتيه · ولكنك لو أظهرت محل الكلب الصـغير فتاة شبه عارية تمارس تمريناتها الرياضية أمام نافذتها المفتوحة ، ثم عدت الى صاحبنا المبتسم مرة أخرى فســـوف تراه فى صـــورة عجوز قذر » ·

واللقطات التى تندرج فى كل من المشاهد المذكورة آنفا مسـتمدة من أماكن وأزمان مختلفة ـ فاقتطاع هذه الأشياء والمظاهر من ارتباطاتها اليومية بالمكان والزمان وتوحيدها بطريقة معينة ، يتيح خلق أفكار غير متأصلة فى شذرة الفيلم غير المؤلفة (وهى اللقطة) بثباتها الحقيقى ·

ونظرة آيزنشـتاين التى ترى أن التكيف الثقافى كثيرا ما يعوق الادراك الحسى تنعكس فى فيلمه « **أكتوبر** » (١٩٢٨) الذى يساعد فيه المونتاج على التعبير عن وجه محدد بالذات ـ وربما غير ملحوظ ـ من أوجه كيرنسكى ، ذلك الرجل الذى ترأس الحكومة المؤقتة الســـابقة على ثورة أكتوبر · فاللقطات المأخوذة لكيرنسكى بزيه الرسمى تتقاطع معهـا صورة لطاووس نافش الريش عن آخره · وبما أن الطاووس وكيرنسكى غير متواجدين فى نفس المكان والزمان ، فان انتباهنا ينشد وسائل أخرى لربط بين مظهر وتصرفات القائد والطائر معا · ويتهيأ الربط المنشود فى

مفهوم التباهي والزهو من جانب قائد زعيم (كيرنسكى) وطاووس . وهكذا تم اخراجنا من طريقتنا المألوفة لتصور السلطة .

رأى ايزنشتاين عنصر « الصراع » بين اللقطات كواحد من أسس الفن فى الفيلم . وقد أوضحنا الكثير من امكانيات الصراع الفنية كما استخدمها ايزنشتاين فى دراستنا للتوليف فى الفصل الأول . ففى فيلم « **اكتوبر** » تعبر النسبة المقياسية عن الصراع فى منظر يعرض به حشد من أناس صغار الحجم نسبيا وهم يسقطون تمثالا عملاقا يرمز لنظام حكم يقاومونه . ويوضح مشهد « سلالم أوديسا » بفيلم « **بوتمكين** » كثيرا من أشكال الصراع الأخرى . فالسمات الجرافيكية (البيانية) تتصارع عندما تتقدم القوات العسكرية نحو الجماهير المسرعة أسفل السلالم حيث تكون حركات الجند المنظمة الصارمة نماذج جرافيكية تتصارع مع النماذج المشتتة التى يكونها الناس وهم يتفرقون شذرا . ويتصارع النور والظل عندما تحمل المرأة طفلها المصاب تحت الظلال (رمزا لسلطان الجنود عليها) التى تطرحها هياكل الجنود الزاحفين . فالصراع بين حادثة ما والزمن الذى يستغرقه حدوثها قائم فى مشهد « السلالم » اجمالا : فظاعة الحادثة تصطرع مع الوقت القصير نسبيا الذى تستغرقه لتحدث . وصراع الأحجام يتجلى واضحا فى المشهد الذى ترحب فيه مئات القوارب الصغيرة بدخول المدرعة الهائلة الحجم الى الميناء .

ولا ريب أن هناك وافرا من الأمثلة الأخرى عن مناظر فى عمل ايزنشتاين تبين الصراع . اذ تزخر أفلامه بتوليف مؤسس على هذا الشكل الجدلى . ومع هذا ، ينبغى أن يكون واضحا أن اللقطات الفردية لا يحسب أن لها معنى أو دلالة فنية فى ذاتها ، وانما فى ارتباطها باللقطات الأخرى فقط ، عن طريق بناء معين للصراع . ولهذا يتم التركيز بشدة – فى نظرية ايزنشتاين عن ارتباط (أو انفصام) الصورة الفيلمية والواقع – على التوليف أكثر من التصوير الفوتوغرافى .

اسلوب اللقطة الطويلة عند بازان :

على النقيض من أيزنشتاين ، يؤكد آندريه بازان على الأساس الفوتوغرافى للفيلم السينمائى . ففى نظره أن هناك الكثير من المعنى والقيمة الفنية فى ثنايا اللقطة المنفردة . ومع أن التوليف يلعب دورا حيويا فى فن الفيلم فلا ينبغى حسبانه أداة التعبير الأولى . اذ يرى بازان

أن الأسلوب السينمائى الفنى الهادف هو ذلك الذى يوظف اللقطة الطويلة والبؤرة العميقة ٠

وهذا الأسلوب يستخدم فى الأغلب الأعم حينمـــا تصور المواقف والأحداث ٠ فالالتقاطة الطويلة تسجل بصورة مثالية حدثا كاملا فى نطاق لقطة منفردة ٠ ثم يخدم التوليف بعدئذ مهمة ربط الأحداث الكاملة ، كل منها بمعنى وسمات فنية خاصة به ٠

واشارة بازان الى « حدث كامل » بوصفه المادة المصورة فى اللقطة الطويلة تستمد أصولها من نظريات أرسطو الذى ينادى بأن الدراما الفنية تصف حدثا كاملا ، يكون له بداية (أى ما لا يتبع شيئا بحكم الضرورة السببية ولكنه متبوع بطبيعته) ثم نهاية (وهى ما يتبع بطبيعته ولكن لا يتبعه شىء) ثم وسط (وهو ما يتبع مثلما تتبعه العناصر الأخرى) ٠

واللقطة الافتتاحية لفيلم اورسون ويلز « **لمسة الشر** » مثال لحدث كامل ـ فاعداد وزرع القنبلة الموقوتة فى السـيارة بداية الحدث ٠ ثم تتطور بعدئذ العملية التى ابتدأها فعل المتآمر (زارع القنبلة) فى لقطة تضفر معا تصرفات هستون ولاى وركاب السـيارة وهم يعبرون خط الحدود ـ ويبلغ الحدث غايته بانفجار القنبلة ٠ وباندفاع هستون ولاى الى مكان الانفجار يبدأ حدث جديد ٠

وأدرج بازان أيضا كجزء مما يسمى بأسلوب اللقطة الطويلة ـ ميزة البؤرة العميقة التى تقدم منظرا لموقع الحدث تظهر فيه الخلفية والأمامية معا فى البؤرة ٠ (وقـد اسـتخدم ويلز فى فيلمه « **المواطن كـين** » عدســات منفرجة الزاوية ووسائل أخرى لكى يقدم منظورا عميق البؤرة من هذا القبيل) ٠

وأسلوب اللقطة الطويلة والبؤرة العميقة له قيمته فى أنه يتجه الى المحافظة على اكتمال مكان الموقف (البؤرة العميقة) وزمانه (اللقطـة الطويلة) ٠

وكان بازان يشير الى هذا الاكتمال عندما قال عن فيـلم روبرت فلاهيرتى « **نانوك الشمال** » (١٩٢٢) :

« شىء لا يتخيل ألا يظهر لنا المنظر الشهير لصيد حيوان الفقمـة فى فيلم « نانوك » الصياد والحفرة وحيوان الفقمة جميعا فى نفس اللقطة ٠

انه ببساطة مسألة احترام للوحدة المكانية لحادثة ما فى حين أن تجزئتها كان سيغيرها من شيء حقيقي الى شيء متخيل » ·

وهكذا ، حينما يترقب نانوك الاسكيمو الصياد ظهور الحيوان فى الحفرة التى صنعها فى الجليد ، نشاهد عملية انتظاره مترقبا بأكملها وقد انتصب قائما على الحفرة متأهبا برمحه ··· فاللقطة الطويلة تؤكد هذا « الاحترام » لزمان الحادثة · وفى الوقت ذاته ، تتيح لنا البؤرة العميقة أن ترى البيئة الكاملة التى يجرى فيها صيد حيوان الفقمة ·

وينفرد أسلوب اللقطة الطويلة والبؤرة العميقة أيضا بميزة اتاحة الفرصة لاكتشاف الدافع وتقدير الغموض فى السلوك الانسانى · اذ أن السلوك الانسانى كما يرى بازان يتضمن كسمة جوهرية صفة معينة من الغموض أو اللبس · ونحن فى حياتنا اليومية عندما نلاحظ تصرفا من التصرفات نسعى الى استكشاف المعنى والمقاصد التى تكمن وراءه · نحن نفسر الايماءات والنظرات وردود الفعل كمؤشرات للأفكار والمشاعر والنوايا ، وقد تعلمنا أن نكتشف معنى البعض منها على مر الزمن·والأفلام التى تستغرقنا أو تحرك مشاعرنا أو ترضينا جماليا ـ تستغل هذه القدرة فينا لاستنباط المعنى فى السلوك الانسانى بأنفسنا ، بينما تفسح مجالا لشيء من الغموض أيضا · وهكذا ينحصر اعتراض بازن على أسلوب المونتاج فى أنه يشكل الادراك الحسى للمتفرج بطريقة صارمة لا تكاد تتيح له أن يكتشف ولا تهيىء له شيئا من اللبس أو الغموض · وفى فيلم « **اضراب** » (١٩٢٦) عندما يقطع ايزنشتاين من منظر ذبح حيوان فى محل جزارة الى ذبح الفلاحين على يد القوات الحكومية لا يوجد غموض أو لبس · فالمتفرج لم تتوفر لديه أية مادة ليستخدمها فى التخيل · وسوف يظل ذلك المونتاج نفس الشيء فى أى وقت يرى فيه · والمونتاج فى فيلم « **أكتوبر** » (وقد سبقت مناقشته) الذى يربط بين كيرنسكى والطاووس ، مثال آخر على التشكيل الصارم لادراك المتفرج الذى يخلقه أسلوب المونتاج ·

ان أسلوب الالتقاطة الطويلة عميقة البؤرة يهيىء مجالا لقدراتنا على اكتشاف الدوافع وعلى ادراك الغموض فى الحدث · اذ بمشاهدتنا المتواصلة لحدث ما تيسره الالتقاطة الطويلة ، نستطيع أن نستنبط الدافع بأنفسنا بدلا من توجيه رؤيتنا فى مسار واحد كما هو الحال فى عمل ايزنشتاين . فالبؤرة العميقة تستثير حساسيتنا بالبيئة الشاملة التى يجرى فى نطاقها الحدث ، مثرية بذلك المادة التى ينبغى على أذهاننا أن تتشبث بها عند البحث عن المعنى الكامن وراء الحدث ·

وحين نسعى لاستنباط الدافع ونواجه الغموض يزداد اندماجنا مع الشخصيات · ويهيىء هذا الأسلوب للممثلين الموهوبين مجالا لقدراتهم أيضا · فالتمثيل أمام الكاميرا الدائرة باستمرار طوال حدث كامل يدفع الممثلة الى أن تستجمع كافة مواهبها الطبيعية لابتداع أنماط من السلوك رائعة آسرة تستهوى المتفرجين ·

ولأسلوب اللقطة الطويلة عميقة البؤرة أيضـــا امكانية أن يهيىء منظورات متعددة للحدث · اذ عندما نشاهد فيلما ، نريد أن نتمكن من تبنى وجهات نظر عديدة حول الأحداث المعروضة · وقد نريد فى وقت ما أن نتقمص شخصية البطل ، بينمـــا فى أوقات أخرى قد نريد أن نرى الأشياء من وجهة نظر مختلفة · ومن المفترض أن أسلوب التصوير عند بازان يصل بهذه الامكانية الى حدها الأقصى · فمع رؤيتنا غير المحصورة فى مسار معين ، ومع الحدث الكامل وبيئته المنبسطة أمامنـــا ، يتحمس نزوعنا الفطرى الى تبديل وجهات النظر المختلفة وتقديرها ·

وبسبب القيمة التى يجدها بازان فى أسلوب الالتقاطة الطـويلة نراه ينحاز بشدة الى المناداة بأن الفيلم يستطيع أن يقدم صورة للواقع ينكرونها فى العادة علينا :

« ينبغى أن ننشد السمات الجمالية للتصوير الفوتوغرافى فى قدرته على تعرية الحقائق الواقعية · وليس من شأنى أن أنزع بعيدا عن البنيـة المعقدة لهذا العالم الموضوعى ، انعكاس صورة هنا على رصيف رطب ، أو ايماءة طفل هناك · والعدسة المتبلدة الحس وحدها ، بتجريد موضوعها من كل تلك الوسائل لرؤيته ، ومن تلك التصورات المسبقة المتراكمة .ومن ذلك الغبار والدنس الروحانيين اللذين غطته عينـاى بهما ، قادرة على تقديمه بكل نقائه العذرى الى انتباهى وبالتالى الى محبتى » ·

وقد نادى ستانلى كافيل ـ وهو فيلسوف معاصر ـ بنظرة مماثلة ·· ويتجلى جوهر الفكرة فى تصوره فى أن الفيلم يمكن متذوقيه من ملاحظة العالم أثناء رؤيته ـ وهم غير منظورين ـ مما يسميه « حالة الرؤية كما هى فى حد ذاتها » :

« ان القول بأننا نرغب فى رؤية العالم ذاته معناه القول بأننا نرغب حالة الرؤية فى حد ذاتها ··· فرؤية فيلم سينمائى تجعل هذه الحالة آلية ، وتسلب المسئولية عنها من أيدينا · ومن ثم تبدو الأفلام السينمائية

أكثر طبيعية من الواقع · لا لأنها مهرب الى دنيا الخيال ، بل لأنها انعتاق من الخيال الذاتى ومسئولياته ٠٠٠ » ·

ويشير كافيل بلقطة « آلى » ـ كما يبين فى مكان آخر ـ الى « الحقيقة الميكانيكية للتصوير الفوتوغرافى ، وبخاصة غيبة اليد البشرية فى تشكيل هذه الأشياء وغيبة مخلوقاته عند عرضها على الشاشة » ·

وتتجلى أصداء اقتباس بازان واضحة عند كافيل · هناك شىء « آلى » خاص بالمجال السينمائى يسمح لرواد السينما أن يلاحظوا دون جهد من خلال « تصورات مسبقة متراكمة » ، « غبار ووسخ روحانيين » ·

ويعدل بازان نظرته بطريقة لا ينتهجها كافيل ـ اذ مع أنه يجادل من أجل أوثق تقارب ممكن للصورة الفيلميـــة الى الواقع ، فهو يدرك التقييدات العديدة المتأصلة فى الفيلم التى تعوق سعى المخرج الى استنساخ الواقع ، ولذلك يحدد مواصفات التناظر الذى يعتبره حيويا لابداع فن سينمائى · وطبقا لرأى بازان ، فان معرفة هذه التقييدات على التناظر لا تقتضى من المرء سوى فحص عملية الاختيار كما تمارس فى الفيــلم · الاختيارات التى يقوم بها صانع الفيلم ـ وهى اختيارات متعلقة بالعناصر المرئية والصوت ـ ذات أثر أيضا ، كما يقول ، فى تقوية الفن فى حين أنها قد تقلص الواقع · ويستشهد بازان بأصحاب الواقعيـــة الايطالية الجديدة الذين اضطرهم قصور معداتهم الى تسجيل صوت وحوار أفلامهم بعد تصويرها · وقد انتهت عملية « تلبيس » الصوت هــــذه الى فقدان الواقعية حيث تمت التضحية بالتزامن الطبيعى بين الحدث والصوت · ومع ذلك ، تعاظم شأن الفن بهذه العملية المتبعة لأن الروابط بين العناصر المرئية والصوت أمكن معالجتها ببراعة ·

كذلك يحـــول التقطيع (التوليف) دون اســتنساخ الواقع · اذ لا يوجد فى ملاحظتنا اليومية للأشياء والأشخاص والوقائع ما يعترض اطرادهـا مثلمـا ينتج بالتقطيع · اذ حينما ننقل نظرتنـا المحدقة من بقعة فى موقع معين الى بقعة أخرى ، فلابد من أن يمر نظرنا عبر المسافة الممتدة بينهما · لكن بالتقطيع ، تقفز الكاميرا من رؤية جزء من الموقع الى آخر حاذفة كل شىء يقع بينهما · كما يعوق التقطيع تدفق الأحداث باعطائنا مرارا وتكرارا ـ شذرات مجتزئة فحسب مما كنا نستطيع فى الحياة ملاحقته فى جميع مراحله · وطبقا لرأى بازان ، فان هذه المختصرات الدرامية المفاجئة تجعلنا نفقد فهمنا للحادثة بأكملها ·

سمة أخرى تقلص الواقع فى الفيلم السينمائى هى وجود الحادثة الهامة · ويحدثنا بازان عن « مشهد رائع » فى فيلم فيتوريو دى سيكا « امبرتو د· » (١٩٥٢) الذى لا يحتوى على أية حوادث هامة فيقـول : ··· تحصر الكاميرا نفسها فى مراقبة الخادمة وهى تؤدى واجباتها المنزلية البسيطة : الدوران فى المطبخ وهى ماتزال نصف نائمة ، اغراق النمل الذى غزا حوض الغسيل ، طحن البن · فالسينما هنا تفهم على أنهـــا النقيض تماما « لفن الاختصار » ذاك الذى تهيأنا له كثيرا جـدا بحيث نظنه مقدسا · فالاختصار عملية روائية ، وهو منطقى بطبيعته ولذلك فهو تجريدى أيضا ···

ان تفاهة الأنشطة التى تمارسها الخادم فى الصباح أكثر واقعيـة لافتقارها الى الاختصار الدرامى ·

ملامح أخرى للفيلم السينمائى « تصنع غير الواقع » هى الصورة الأبيض/أسود واستواء صورة الشاشة ـ وهما بجلاء كذلك لأننا نرى ما نراه بالألوان وبأبعاده الثلاثة ·

دعوى بازان اذن هى أنه لو لم يكن ثمة صوت ملفوق ، ولا نقلات قطع ولا اختصارات درامية ولا أحداث هامة ، ولو لم تكن الصـــورة أبيض/أسود ومسطحة ، لتجسم تأثير الواقع الى أقصى حد · وربما تواردت أفلام آندى وارهول « **النوم** » (١٩٦٣) و « **امباير** » (١٩٦٤) على البال كأفلام تميل أكثر ما تميل الى هذا الاتجاه الذى يصنع الواقع · ففيلم « النوم » لا يزيد كثيرا عن كونه لقطة واحـدة طويلة الى حد لا يصدق لرجل أثناء نومه لبلا مدة ثمان ساعات متصلة ، وفيلم « **امباير** » يعرض مناظر ثابتة على شاشة مجزأة لمبنى « امباير ستيت » بنيويورك خلال فترة أطول تماما · فهما يحتويان على حد أدنى من ملامح « اللاواقع » التى يذكرها بازان · ومع ذلك ، يرفض بازان اعتبار هذين الفيلمين فنـــا اذ يجب فى رأيه أن يوظف التقطيع والاختصارات والأحداث الهامة وما اليها من الملامح الأخرى فى صنع فيلم فنى · هذه هى « المفارقة الجمالية » التى يتحدث عنها بازان بوصفها كامنة فى صميم أى أسلوب واقعى فى الفن السينمائى : ان « استنساخ الواقع بأمانة ليس فنا » · ان بازان يخشى اذا اقترب فن الفيلم من الشىء الحقيقى اقترابا وثيقا فقد « يصبح » واقعا ويفقد بذلك طبيعته كفن · ولعله لهذا السبب يعتقـــد أن الفيلم الفنى ينبغى أن يكون مقاربا ـ أى يقترب جـدا من الواقع الحقيقى ولكـن لا يطابقه قط ·

أسلوب الانحراف عند آرنهايم :

يحاول رودلف آرنهايم البرهنة على أن الأفلام لا تستطيع أن تصور الواقع الحقيقى تصويرا تاما ، وانما فى شتى الأحوال يعتمد ابتداع الفيلم الفنى على انحراف عن الواقع • ويصر رغم هذا على ألا ينفصم الفيلم نفسه كلية عن الواقع • ولهذا ترقى وجهة نظره الى موقف وسط بين وجهتى نظر أيزنشتاين وبازان السابقتين • فالفن يوجد عند تلك النقاط من سياق الفيلم التى يستغل فيها انحرافات معينة عن تصوير الأشياء الواقعية المتأصلة فى الصورة السينمائية تصويرا صادقا كل الصدق •

وتنحرف الأفلام السينمائية عن الواقع فى عدة نقاط حاسمة • أولا أن يكون مكان الفيلم السينمائى مستويا نسبيا • فهو ليس ثنائى البعد اطلاقا وليس ثلاثى البعد اطلاقا أيضا ، ولكنـــه شيء بين بين • ويستطيع ترتيب الأشياء فى حيز الشاشة أن يخلق احساسا بثلاثيـــة البعد ، وان كان يقابل هذا المنظور فى الكفة الأخرى تشوهات فى الصور ذاتها • فعند تصوير طرفى منضدة مثلا ، يبـــدو الطرف القريب من الكاميرا أوسع بكثير مما يمكن تعليله بالمنظور العادى • ويستشهد آرنهايم بالتداخل كظاهرة أخرى تقلل من الاحســـاس بخاصية البعد الثلاثى فيقول :

اذا رفع رجل (فى الفيلم) صحيفة أمامه بحيث يقع أحد أركانها على وجهه ، فان هذا الركن يبدو تقريبا كأنه اقتطع من وجهه ، فالحواف حادة المعالم جدا •

ويعتقد آرنهايم أن التشوهات فى الحجم والشكل ، وكذلك تلك التأثيرات المميزة لعملية التداخل ــ يمكن أن تستخدم للدلالة على الأهمية والسيطرة وعظمة الشأن •

طريقة أخرى ينحرف فيها الفيلم عن الواقع هى من خلال افتقاره الى الاستمرارية أو التتابع المكانى الزمانى • يوضح آرنهايم ذلك بقـوله : « قد يقاطع اطراد الفترة الزمنية التى يجرى تصويرها فى أية نقطة • وقد يتبع أحد المناظر مباشرة بمنظر آخر يحدث فى وقت مختلف تماما • وقد تتحطم استمرارية المكان بنفس الطريقة • فمنذ لحظة مضت ربما كنت واقفا على مبعدة مائة ياردة من منزل • وفجأة أقف أمامه مباشرة » •

ويتعلق انحراف ثالث عن الواقع بالصورة الأبيض/اسود ، التى تختلف بجلاء عن العالم الواقعى · ومع ذلك ، تركز غيبة اللون انتباه المتفرج على التكوينات الموجودة فى الصورة الفيلمية ــ وهذا مصدر عظيم للتجربة الجمالية ·

وفى حين ينحـــرف الفيلم عن الواقع ، لا يرى آرنهايم أن امكانيته الفنية تكمن فى انفصامه التام عن الواقع · وهو لا يتفق مع ايزنشتاين وغيره من أصحاب نظريات المونتاج فى أن الفيلم الفنى ينبغى أن يعيد تشكيل الطبيعة · ويشعر أن الفنان عليه أن ينحرف عن الطبيعة فى نواح معينة ، ولكن فى غير شطط يجعله غير صادق مع الطبيعة : « ··· وأى مجال فنى يغرى الفنان بالعدوان على الطبيعة ، ومع أنه من المناســب للفنان أن يذعن لمقتضيات مجاله الفنى ، فانه من الناحية الأخرى يتعـين عليه ألا يدع نفسه تنساق الى مخاتلة الطبيعة ·

يقول آرنهايم عن مونتاج يصور الابتهاج فى فيلم بودوفكين « **الأم** » (١٩٢٦) : « وعلاوة على ذلك ، من المشكوك فيه جدا ما اذا كان الارتباط الرمزى بين الابتسامة والغدير وأشعة الشمس و « السجين السعيد » و « الطفل المبتهج » يمكن أن يؤدى الى الوحدة المرئية · لقد نفذ هذا آلاف المرات فى الشعر ، ولكن الموضوعات غير المرتبطة يمكن أن تنضم بسهولة فى اللغة لأن الصور الذهنية الملازمة للكلمات أكثر غموضا وأكثر تجريدية بكثير ، ولهذا سوف تتلاحم بقابلية أكبر · وغالبا ما يبدو تجاور الصور الحقيقية جنبا الى جنب ، وبخاصة فى فيلم واقعى مختلف ، أمرا مقحما »·

ونوع اعادة التشكيل الابداعى الذى يؤيده أصحاب نظريات المونتاج يتضارب مع البناء الجمالى للفيلم · فمشهد المونتاج يستنبط ، فى حين أنه لو صور نفس المشهد باكتمال مكانى/زمانى لخلق سمة الطبيعية والوحدة· ورأى بازان القائل بأن الفيلم يغدو فنا عندما يقترب من الواقع اقترابا وثيقا انتقده أيضا آرنهايم الذى يحبذ انحراف الفيلم عن الواقع ويرى فيه الكثير من الامكانيات الفنية الكامنة :

« تستطيع قدرة الفنان الخلاقة أن تنشط فحسب حيثما لا يتوافق معا حقيقة الواقع ومجال التصوير أو التمثيل » ·

ولا ريب فى أن آرنهايم كان سيؤثر الاستشهاد بفيلم بولانسكى « **سكين فى الماء** » (انظر الفصل الأول) كمثال للكيفية التى تنشـط

بها الابداعية الفنية عندما لا يتوافق الواقع والصورة الفيلمية • فاستخدام بولانسكى لتنافر الحجم تعبيرا عن العلاقات القائمة بين الصبى والزوجين مثال ممتاز لأسلوب الانحراف • ولو كانت الجهود قد بذلت لوضع الممثلين بحيث لا يستبين للرائى أى تنافر فى الحجم ، لأصبحت صور الفيلم أكثر تماثلا مع مظهر الأشياء اليومى المألوف • ولما كشفت على أى حال التغيرات التى كانت تجرى فى علاقات الشخصيات ببعضها البعض بمثل هذه الحيوية الفياضة •

ولا تتميز الصورة فى فيلم « **سكين فى الماء** » بانفصام تام عن مظهر الواقع • ورغم أن أى ممثل قد يبدو ضخما الى حد متطرف فى منظر لقرب موضعه من الكاميرا فان التوليف لا يصل الصور الملتقطة من أزمان أو أماكن مختلفة • وبالتالى ، يتملك المتفرج احساس حى فعال بالمكان المحلى الذى يجرى فيه الحدث • وتوجد تشوهات معينة ـ مثل تنافر الأحجام ـ ولكن على نحو لا يتضارب مع ما كان آرنهايم يعتبره ولاء للطبيعة •

ان الفنان السينمائى فى نظرية آرنهايم يمشى على الحبل كالبهلوان . اذ يتعين عليه أن ينحرف عن الواقع الحقيقى لكى يبدع صورا ذات قيمة فنية • ولكن يتعين عليه أيضا ألا يشتط فى انحرافه كثيرا •

تحليل فرضية آيزنشتاين :

تؤكد نظرية آيزنشتاين أفضلية التوليف على التصوير الفوتوغرافى• فاللقطة البسيطة يمكن أن تحمل فيضا من المعنى ، شاهد اللقطة الافتتاحية الطويلة فى فيلم ويللز « **لمسة الشر** » التى تنقل اليك الكثير عن الشخصيات ، والمكان والموقف الدرامى • كما أنها أيضا تحتوى عديدا من النماذج التشكيلية والبيانية الشيقة مشابهة فى تعقدها لتلك التى وردت بتوليفات آيزنشتاين •

وحتى فى فيلم آيزنشتاين « **أكتوبر** » توجد لقطات منفردة للزعيم كيرنسكى تمثل عجرفته • وعندما ينتصب واقفا ببزته العسكرية الكاملة أمام رجاله ، نرى هذا المظهر من سلوكه • وليس مونتاج الطاووس لازما لاقرارنا بذلك ، وانما هو تأكيد فحسب لما أدركناه بالفعل •

ان اللقطة فى حقيقة الأمر ، صورة لأشياء ترد غالبا مشحونة بالمعنى والقيمة الفنية · ولا تحمل تجربة كوليشوف المعملية أية مضامين عامة لطبيعة اللقطة · وقد لا تحمل الشذرات الموصولة فى توليفات السجين معنى أو قيمة فنية ، ولكنها أيضا لا تمثل النطاق الكامل للمادة التى يمكن تسجيلها فى لقطة - اذ كثيرا ما تتطلب صورة وجه سياقا وتفسيرا لكى تتضمن معنى أو سمة جمالية · ولا يستتبع ذلك أن تتطلب اللقطات الأخرى بالمثل سياقا لها لكى تتضمن معنى أو سمة جمالية · فالالتقاطة الافتتاحية الطويلة لفيلم « **لمسة الشر** » تعرض شخصيات من كل أنماط زوايا التصوير وأوضاع الكاميرا ، مهيئة بذلك مادة ثرية زاخرة لتقييم المحتوى غير المولف · وليست الحال هى أن كل اللقطات المنفردة اما جرداء عقيم أو بسيطة جدا بحيث لا تتضمن معنى أو سمة تصويرية أو ايقاعات تشكيلية أو ما شابه ·

وبراهين آيزنشتاين المؤيدة للراى القائل بأن الصراع جوهر الفيلم الفنى غير مقنعة · اذ رغم أن التوليف عن طريق الصراع استخدم بامتياز فى أفلام آيزنشتاين ذاتها - كما شاهدنا - فلا يلزم بالضرورة أن تتركب الصور الدالة اجتماعيا والمشبعة جماليا فى ضوء هذا الشكل الدياليكتيكى . فمن ضمن المشاهد الفيلمية التى ناقشناها حتى الآن فى هذا الكتاب ، ركب البعض طبقا لمبدأ الصراع ولم يركب البعض الآخر · وليس ثمة ما يدعو للاعتقاد أن الأمثلة اللاصراعية كانت ستغدو أفضل جماليا أو أقوى كوسائل لرفع الوعى الاجتماعى لو أنها كانت قد ركبت فى ضوء الصراع .

وتم بناء فيلم رينيه « **هيروشيما حبيبى** » مثلا بطريقة متقنة بحيث تتبدل صورة الافتتاحية القوية فى وعينا بأخرى · وينطق الرجل هيروشيما فى نفس الوقت بفكرة الفيلم - اذ يذكر المرأة - نيفرس - بأنها سوف تنسى الأشياء الهامة التى ينبغى ألا تنساها · ولذلك يتوحد تأثير الفيلم مع موضوع النسيان · وفكرة أن الفيلم يسعى لمخاطبة المتفرجين بواسطة الحوار والتأثير فكرة عامة فى دلالتها الاجتماعية : ان ما حدث فى هيروشيما لا ينبغى أن ينسى ، ولكنها نزعة انسانية أن نفعل ذلك · والطريقة التى يقنعنا بها الفيلم بحقيقة ظاهرة النسيان تتغلغل أصولها فى تدفق الصور لا فى صراعها ·

تحتل كل مجموعة متعاقبة من الصور مكانها فى وعينا ببطء ولكن بثقة ··· فالصور الأخيرة لا تتصارع مع الأولى ، بل تذوب الواحدة فى

الأخرى بتدفق رائع مصقول · وهكذا يناقض فيلم « **هيروشيما** » دعاوى ايزنشتاين بالصراع كأداة تأسيسية لبناء الفيلم الفنى الملتزم اجتماعيا ·

كذلك **لا يعزى** معنى فيلم « **عرض الفيلم الأخير** » وسمته الجمالية الى التوليف بواسطة مبدأ الصراع · فقد نفذ تصويره لحياة البلدة الصغيرة الأمريكية فى بواكير الخمسينات بطريقة موحدة من خلال توليف التماثل لا الصراع وبمظهر وحركة الأشياء فى داخل اللقطات المنفردة · وما يبينه الفيلم عن الزمان والمكان المصورين هو أن « كل شيء سطحي وفارغ هنا » (كما قيل فى أحد المواضع) · وتهيمن طوال الفيلم زوايا تصوير محايدة ، وأوضاع ثابتة للكاميرا ولقطات متوسطة · ويعبر استخدامها عن الطابع الروتينى الرتيب المألوف للحياة فى البلدة ·

كما يخلق الاخراج السينمائى مظهرا مسطحا · فالسماء اما صافية تماما أو ملبدة كليا بالغيوم · والتـــأثير المراد هو الاقلال من احساس المتفرج بالعمق فى بيئة البلدة · وعلى سبيل المقارنة ، يذكر المرء لقطة من محفوظات السينما معهودة فى فيلم « الوسترن » النموذجى ، حيث تضفى رقاع السحب على صفحة السماء الرحيبة الزرقاء عمقا على المنظر تحتها ·

ويتخذ التوليف فى فيلم « **عرض الفيلم الأخير** » تركيبا دوريا شاملا يعبر عن غياب التغيير أو التقدم ، باعثا فينا احساس الارتداد الى حيث بدأنا · اذ تبدأ الفيلم وتنهيه عاصفة ترابية فى الشتاء · فى البـداية ، يبدو أن شاحنة سونى سوف تصدم الولد بيلى ، وفى النهاية ، يلقى بيلى مصرعه تحت عجلات شاحنة · ويعود سونى الى المدينة ، بعد محاولته الهرب ، الى حيث تعيش روث ـ امرأة فى منتصف العمر ظل على علاقة غرامية بها ـ والى نفس منضدة المطبخ حيث ابتدأ كل شيء فى مســـتهل الفيلم ·

ولهذا السبب لا تنجم وحدة الفيلم ومعناه على نحـــو يدعم تركيز ايزنشتاين على التوليف عامة والتوليف عن طريق الصراع خاصـــة · والتماثل ، لا الصراع ، هو المبدأ الفعال فى صنع الانتقالات · أضف الى ذلك ، أن رؤية الزمان والمكان التى يوفرها الفيلم تعتمد الى حد كبير على ما سجله التصوير الفوتوغرافى داخل اللقطة المنفردة ·

ويعد فيلم « **عيادة دكتور كاليجارى** » (روبرت واين ١٩٢٠) أحد معالم الطريق البارزة حيث يقدم رؤية جليلة الشأن للمجتمع الألمانى الذى خلق فى أحضانه · فمناظره ذات النزعة التعبيرية ، وأزياؤه وماكياجه الغريبان الشاذان ، وتمثيله ذو الأسلوب المعين ، جميعا تنقل هذه الرؤية . تتميز المناظر بسحر دوميـيـــه Doumier وتكثيف مانش وكولفيتس Munch & Kollvitz وسمة كافكا المشئومة المنذرة · وأهم من هذا كله ، يلاحظ المتفرج هذه الخصائص الفنية ومظهر الفاشية التسلطية فى حالات كثيرة فى جوهر اللقطات المنفردة وليس فى توليف الصراع ·

وقد انهمك أيضا فى تطوير أسلوب المونتاج مخرج ومنظر سينمائى معاصر لايزنشتاين هو فسيفولود بودوفكين Vsevolod Pudovkin اذ كان يعتبر الفن والمعنى مميزات ناشئة عن ترابط اللقطات أكثر منه عما يمكن تسجيله بالتصـــوير الفوتوغرافى فى اللقطة المنفردة · ومع ذلك ، كان المبدأ الأساسى للتوليف فى مونتـــاج بودوفكين هو الترابط لا الصراع · وفى نظرية « قوالب البناء » التى يعتنقها فى المونتاج تنهض كل صورة اضافية على العناصر السابقة ·

وفى سلسلة من اللقطات المركبة جيدا (على أســـاس الترابط) تتوارد معان جديدة الى حيز الوجود لا يتسنى اكتشافها فى اللقطـات المنفردة التى تكون السلسلة اذ تنتج تركيبة جامعــة من ربط اللقطات الفردية · وكما هو الحال مع ايزنشتاين ، قد لا تنطوى على صلة طبيعية لكل منها بالأخرى · فقد تكون مستمدة من أزمنة أو أماكن مختلفة ·

يبتدع بودوفكين فى فيلمه « **الأم** » توليفات تنافس تماما توليفات ايزنشتاين من الناحية الجمالية وبأسلوب الاتصال الاجتماعى ذى المغزى فالفيلم يروى قصة تحرر امرأة روسية من أوهامها واستشهادها النهائى في عهد ما قبل الثورة · يقتل زوجها في حركة اضراب · وتخون ابنها بافيل بافشاء نشاطه فى خدمة العمال الى السلطات · وعند محاكمة بافيل ، تدرك جيدا مدى الفساد المتغلغل فى النظام القضـائى السائد ، هـذا الادراك الذى يحيلها الى شخص ثائر · وتدبر خطة متقنـــة للهرب من السجن ، تقود الى تحرر بافيل · ورغم هذا تلقى هى وابنها حتفهما فى المعركة التى أعقبت ذلك ·

فى المشهد الذى يتلقى بافيل فيه نبـــأ تحرره القريب ، يبتـكر بودوفكين تركيبة تشكيلية لكى يعبر عن الفرحة التى يحس بها بافيل ·

أحس بودوفكين أن لقطة واحدة تظهر رد فعل بافيل للخبر المفرح سوف تكون عديمة الأثر . وبدلا منها ، ابتكر توليفا معقدا يضم عناصر متباينة الى حد بعيد . فمن لقطة قريبة لوجه بافيل المبتسم ، يقطع بودوفكين الى لقطات لجدول طافح بمياه الربيع . ولأم بافيل وهى تبتعد عن السجن وتراقص ضوء الشمس على صفحة الماء ، الى طفل يضحك ، ثم يرجع ثانية الى بافيل فى زنزانته وهو يقفز بانفعال وابتهاج . ومع أن هاتيك العناصر ليست كلها مترابطة فى الزمان والمكان ، فانها ذات صلات ترابطية بجيشان الشعور فى صدر بافيل عند سماعه نبأ اطلاق سراحه الوشيك .

بعدئذ ، يبين بودوفكين كيف يستجيب المساجين الآخرون لنبأ خطة الهرب . تكشف احدى التوليفات عن تفكير الرجال فى مواطنهم من خلال صور للأرض والمحاريث والجياد والعمل فى الحقول . ثم يكتسب منظر الهرب من السجن الذى يلى بعد ذلك القدرة والقوة الدافعة من بنائه الترابطى . ومع اضافة كل « طوبة بناء » (كل زيادة فى مجاميع العمال الزاحفين والناس المتجمهرين والسجناء الفارين) يزداد الكل بدرجة هائلة . ويبنى المشهد جو التوتر والدراما .

وخلال منظر الهرب ، تتشتت تحركات الجنود ضد الثائرين شذرا على الشاشة ويضفى ايقاع التقطيع على الحدث عن طريق الترابط طابعا أشبه بالتصاعد الموسيقى (كريشندو) يمكن أن يعزى اليه ما يحوى المنظر من اثارة . ولقطات العمال فى مسيرة احتجاجهم تضيف الى تقدمهم ايضا . اذ كلما ساروا انضم اليهم آخرون فيزداد حجم الجماعة . وهناك نمو فى الاصرار أيضا ينقله ايقاع أسرع فى سير العمال . وتتقاطع مع هذه اللقطات لتجمهر الزاحفين لقطات لكتل هائلة من الجليد فى نهر . وتتدفق هذه الكتل الجليدية فى أشكال يتوازى حجمها واتجاهها مع حركات الزاحفين المشكلة ومرة أخرى نرى الكتل الجليدية فى نهاية الفيلم بعد أن يطلق الجنود نيرانهم على بافيل ويسحق رجال القوزاق أمه . ويرمز تدفقهم المتواصل وضراوتهم الظاهرة الى قوة الثورة وحتميتها .

ولا تبدو التوليفات القائمة على الترابط فى فيلم « **الأم** » ذات معنى أو سمة جمالية أقل منها فى التوليفات القائمة على الصراع . وهكذا ، حتى لو كان التوليف مبرزا على ما يمكن تسجيله فى لقطة منفردة ، فليس ثمة أسباب قاهرة لتغليب أسلوب للتوليف (الصراع) على آخر (الترابطى) .

تحليل فرضية بازان :

مع أن بازان مصيب فى بيان وجود المعنى داخل اللقطات المنفردة ، فان حجته التى تؤيد أقرب تماثل ممكن بين صورة الفيلم والواقع واهية فى نواح حاسمة معينة ٠ وفى حين انه يبين كثيرا من الامكانيات التعبيرية الكامنة للعناصر المرئية والصوت ، نراه يقيد بمنتهى الصرامة الوسائل السينمائية التى تنجزها ٠ وما اسلوب الالتقاطة الطويلة عميقة البؤرة الذى يدافع عنه غير واحد فحسب من طرق عديدة للاستفادة من العناصر المرئية والصوت فنيا ٠٠٠ زد على ذلك ، ليس هذا الاسلوب بالضرورة أفضل وسيلة للتعبير الواقعى ٠

فى فيلم جودار « الفافيل » تتعقب التقاطه طويلة شخصية الفيلم الرئيسية وهو يدخل أحد الفنادق ويتجه الى غرفته ٠ وتعترض الاعمدة والقوائم والمرايا والعتمة رؤية المتفرج للبطل ليمى كوسيون وهو يخترق طريقه خلال طرقات الفندق ٠ وتخلق هذه الأشياء عند تداخلها بين البطل والمتفرج ـ تأثير نقلات القطع فى اللقطة الطويلة ٠ وهكذا لا تحمل حقيقة أن يصور منظر بدورة واحدة من الكاميرا ـ أية مضامين بواقعيته ٠ وفى الحقيقة ، لا نجد فى هذه الالتقاطة تلك القيم الهامة التى يوردها بازان على أنها ناتجة عن الالتقاطة الطويلة (التكامل الزمانى/المكانى ، الغموض، وفرصة مشاهدة الحدث من منظورات عديدة) ٠

كذلك المشاهد الافتتاحية من فيلم كيروساوا « سانجورو » توضح جيدا تركيز بازان المفرط على اللقطة الطويلة ٠ فهذه المشاهد تزخر بنقلات القطع المفاجئة من أحد جوانب الحدث الى المقابل له مباشرة ٠ مرة أخرى ، تفى زوايا التصوير المعكوسة تلك بمتطلبات بازان للتكامل الزمانى/المكانى والغموض وتعدد المنظورات ٠ فالمشاهد التى تقدمها للبطل الساموراتى الأعظم (توشيرو ميفون) وللشبان التسعة الأغرار الذين يتزعمهم تجسد هذه الخصائص ٠٠ ولكننا لا نرى أفعال ميفون وحدها بل نرى أيضا ردود فعلها على وجوه التسعة ـ وهى ردود فعل لم يكن يتسنى للقطة طويلة ، محل هذه الزوايا العكسية ، أن تسجلها ٠

وتتضاعف ـ ولا تنقص ـ قدرتنا على اكتشاف المشاعر والدوافع فى السلوك الغامض بتلك اللقطات المعكوسة ٠ أكثر من هذا ، لا تملك الزوايا العكسية التأثير الذى اعترض عليه بازان فى المونتاج الروسى ، فانتباه المتفرج هنا غير مركز على ترابط معين بين الأشياء باستثناء كل ما عداه ٠

ويهيىء استعمال كيروساوا للزوايا العكسية منظورات متعددة للموقف ، مفسحا المجال للمتفرج لكى يكتشف السمات المختلفة للواقع المصور ·

حقا ، كما يوضح بازان ، لا توجد فى رؤيتنا العادية للاشياء أية اطارات تحدد المكان ، ولا نقلات قطع من جزء فى مكان الى آخر ، ولا نقلات قطع تظهر جزءا من الحدث فحسب ، ولا اقتصار على زاوية رؤية مفردة · وهو يرى هذه الملامح مناقضة للواقع عند استخدامها فى الفيلم لأنها لا تناظر رؤيتنا اليومية المعتادة · ولكن عندما يؤخذ شعور المتفرج فى الاعتبار فان رأى بازان فى هذا الشأن لا ينتصر · وفى فيلم ايزنشتاين « أكتوبر » يتضافر التأطير والتقطيع وزاوية التصوير معا لتنقل الى المتفرج حالة كيرنسكى العقلية · وتضاعف هذه الملامح من أثر الواقع بتعميق احساس المتفرج بحقيقة الرجل ·

يبدأ ايزنشتاين بلقطة طويلة نسبيا لكيرنسكى وحده فى مكتبة القيصر نيقولا - يفكر مليا فى اصدار قرار يعيد عقوبة الاعدام · ويتم القطع الى لقطة تبقى فيها زاوية التصوير كما هى ولكن الكاميرا تقترب أكثر من موضوعها · ثم يرى كيرنسكى الآن فى لقطة متوسطة · وتأثير وضع الكاميرا المتغير يعنى زيادة فى حجم صورة كيرنسكى بالنسبة لمساحة الشاشة · يلى قطع فنرى حجما أكبر لكيرنسكى الذى يهيمن الآن على الشاشة · انه يوقع قرار اعادة عقوبة الاعدام ، يعقبه قطع الى لقطة تقلص حجمه ·

ربما نادى بازان بلقطة طويلة عميقة البؤرة تكفل تكاملا زمانيا/مكانيا · وربما حبذ أن يعرض سلوك كيرنسكى كاملا دون أى قطع اذ بمثل هذه اللقطة الطويلة ، كان مظهر وسلوك كيرنسكى يصبحان أكثر مطابقة لمظهر الناس فى مواقع حياتها العادية · وكان المتفرجون سوف يغرون بالاعتماد على قدرتهم لمعرفة شعور كيرنسكى فى لحظة اتخاذه القرار - وهى قدرة تنميها خبرتهم بمواقف الحياة الواقعية التى لاحظوا فيها شخصا ما يتخذ قرارا ·

يكشف مشهد فيلم « **أكتوبر** » عن حال كيرنسكى الباطنية بطريقة تقتضى المشاركة الفعالة من جانب المتفرج · ويستخدم ايزنشتاين أسلوب تقطيع مقتحم تقريبا مع تأطير مثبت ووضع كاميرا مثبت أيضا · وتسمح هذه العناصر الداخلة فى المشهد للمتفرج بأن يغدو حساسا للطبيعة الشريرة المشئومة فى مسلك كيرنسكى ولمجاهدته الداخلية لاتخاذ القرار ·

فهيئته المتضخمة ، وقد صنعتها التغييرات فى نسبته القاسية مقارنة بمساحة الشاشة تحض المتفرج على تفسير مسلكه بالشؤم والشر . ولا تحمل حقيقة تضخمه بالنسبة لمساحة الشاشة أية علاقة من أى نوع تكون بالطريقة التى يبدو بها امرؤ فى مكان بالحياة الواقعية عندما يستجمع شجاعته لاصدار قرار هام . اما ما يعبر عنه تضخم حجم الصورة فهو حالته الداخلية للتضخم بقدر كاف المنهوض بالمهمة الصعبة . وما ان يتخذ القرار حتى تنكمش صورة كيرنسكى . ويعبر هذا الانكماش عن عودته الى حالة ذهنية لا تقتضى منه أن يستدعى كوامن مواهبه الطبيعية . وهكذا يضيف التأطير ، والتقطيع ، ووضع الكاميرا فى فيلم « **اكتوبر** » مسحة الواقعية الى المشهد .

ونظرية بازان ، بغض النظر عن جوانبها تلك التى تتناول تصوير الواقع ، لا تصمد أمام علاقة الفيلم بالواقع عامة . وتوصيته بأن يكون الفن السينمائى مقاربا فى استنساخ الواقع خادعة مضللة لأنه لا « خطر » فى فيلم يقترب جدا من الواقع : مهما تكن درجة واقعيته فليس ثمة امكان فى أن يصير هو الواقع المصور . قصارى الأمر ، أن الفيلم يستطيع أن يمثله فقط .

ويقدم بازان أفكارا هامة لفهم الامكانيات التعبيرية للعناصر المرئية . وغموض التصرف الانسانى ، والمعنى المتضمن داخل تكامل زمانى/مكانى ، وفرصة مشاهدة الاحداث من منظورات متعددة ، كلها أفكار يتعين على السينما الفنية أن تستكشفها . ومع هذا ، ليس أسلوب الالتقاطة الطويلة عميق البؤرة ، بالضرورة خير وسيلة لتحقيقها . اذ يمكن أن يمتد تصوير السينما للواقع الحقيقى الى ما وراء الأفق البازانى عندما تؤخذ قوى المجال المؤثرة فى الاعتبار . أكثر من ذلك ، يعكس الاقتراح الذى صاغه بازان ، وسانده كافيل بقوة — بأن الفيلم ييسر رؤية خاصة للواقع ، يعكس انحيازا من جانب كل منهما للتصوير الفوتوغرافى على حساب التوليف .

يجادل كافيل بأن حقيقة أن « العالم المعروض (أى الصورة المطروحة على الشاشة) لا يوجد (الآن) . هى اختلافه الوحيد عن الواقع » ، وأننا « من وجهة علم الوجود ... نرى اشياء ليست حاضرة » . وعلى نفس المنوال ، يتخيل بازان الصورة الفوتوغرافية قالبا مرئيا . بيد أن وقائع فيلم « **اللاهث** » على سبيل المثال ، تعيش داخل ذاك الفيلم فحسب ،

مجلوبة الى حيز الوجود بضم شذرات التمثيل ، والأوضاع التصويرية (بوزات) والاشياء والاضاءة والديكور ، التى دبرت كل منها على حدة لتمكن عملية التوليف من ان تحدث • ويرى المتفرج الشخصيات والاعمال التى انتجتها هذه العملية فقط • انها الشخصيات وحدها التى تعيش الآن ، فى زمن الفيلم ، لم يكن لها وجود قبل التوليف • وعلى هذا ، أن تعتقد أن « الالاهث » بفضل كونه فيلما ـ يزودنا برؤية للواقع حرمنا منها عادة ـ معناه أن نمنح صوره منزلة ليست لها • ان رأى بازان وكافيل معا يؤكد فى تركيز مفرط على الأساس الفوتوغرافى للمجال السينمائى • وقد تحملنا بعض الأفلام على أن ندرك الاشياء دون تدخل تصوراتنا المسبقة • ولكن لا يوجد شيء جوهرى أصيل للمجال السينمائى يجعل هذه النتيجة حتما لابد منها •

ورغم أن بازان وكافيل يعاوناننا على تقدير الامكانيات الجمالية المتاصلة فى اللقطة المنفردة ، فانه يعوزنا النظر فيما وراء ذلك الى رؤيا اكثر توازنا ، رؤيا تمنح توكيدا متساويا على التصوير الفوتوغرافى والتوليف والتأثير السينمائى •

تحليل فرضية آرنهايم :

رغم أن نظرية الانحراف لآرنهايم قد تبدو توسطا جذابا بين نظريات المونتاج واللقطة الطويلة ، فانه يتضح جليا من مناقشته لعلاقة الفيلم بالواقع ان لديه فكرة مقيدة فيما هو « واقعى » اذ عندما يناقش الواقع يأخذ فى اعتباره مظهر الاشياء الخارجى فقط • وتحليل آرنهايم على اطلاقه قوى رصين : فالفيلم ينحرف فعلا عن الشيء الواقعى فى المظهر ، وكثير من امكانياته الفنية يتعين مكانه حيثما يوجد هذا الانحراف • ومع هذا ، فان مفهوم « الواقعى » حين ينطبق على الفيلم يجب أن يشتمل على مواقف داخلية ـ أى مشاعر وانفعالات • وبهذا المعنى الأوسع نرى حجة آرنهايم المزدوجة بأن الفيلم ينحرف ولابد أن ينحرف عن الواقع بغية التأثير الفنى ـ حجة غير سليمة لان نقاشه يستبعد القدرات الفعالة الكامنة فى المجال السينمائى • وعندما تقوم بدورها فى فيلم ، يمكن تصوير المشاعر والانفعالات بصدق وجمالية •

وغالبا ما تخلق العدسات المستخدمة فى تصوير الفيلم على سبيل المثال ـ انحرافا بين الصورة السينمائية ومظهر الاشياء المألوف فى الحياة • ومع هذا يمكن استعاضة فقدان بعد من أبعاد التصوير الواقعى

ـ وهو بعد التوافق بين الصورة الفيلمية والواقع ، باستغلال هـذا الانحراف فى تيسير وصف الحالات الداخلية ٠

وتعطى العدسات المقربة « التليفوتو » صورة تبدو « مضغوطة » فى العمق ، مشوهة بذلك حركة وشكل المكان والأشياء ٠ بيد أنها تستطيع أيضا أن تيسر تصوير المشاعر والانفعالات والأفكار الانسـانية ـ وهى أمور واقعية تماما مثل المظهر الخارجى ـ عن طريق هـذه الانضغاطات والتشويهات والتغييرات ٠

ونقدم الأمثلة التالية احساسا بما هى المشاعر التى يمكن تصويرها باستخدام العدسات المقربة ٠ ففى منظر هـام حاسم من فيلم جـان رينوار « **انقاذ بودو من الغرق** » يتجول بودو فى شوارع باريس بعد أن فقد رفيقه الوحيد ـ وهو كلب ٠ وتعطينا لقطة له بالتليفوتو وهو هائم على ضفاف نهر السين احساسا بغربته من خلال خلق انطباع بأن مستوى كاملا من الاشياء (السيارات والاوتوبيسات والناس) يمضى كستار فاصل بين المتفرجين وبودو ٠ فيبدو كأنه انعزل عن المتفرج ، وانعزل المتفـرج عنه ٠ ولا شئ آخر فى الفيلم يخلق هذا الوعى بشعور بودو بغربتـه ، وعندما يحاول الانتحار ، يعود المرء بذاكرته الى لقطـة التلفـوتو تلك التماسا لفهم سر تصرفه ٠

ويحتوى فيلم لوكينو فيسكونتى «**الموت فى فينيسيا** »(١٩٧١)الذى أعد عن أقصوصة توماس مان ـ على مجموعة لقطات بالتليفوتو تعبر عـن حالة بطله الذهنية ٠ اذ يذهب آشنباخ ـ الذى يستجم فى فينسيا ـ فى اول ليلة بها الى القاعة الرئيسية بالفندق الذى ينزل فيه ٠ وقد صـور معظم المنظر بعدسة مقربة لينقل احساسا بالغربة أشبه كثيرا بما فى فيلم « بودو » : سطح من الاشياء يبدو كأنما يمر فيما بين الكاميرا (وجهـة نظر آشنباخ) والمشاهد المتنوعة فى أرجاء القـاعة ٠ ويدعم التـوليف الصوتى انطباع المتفرج بالاغتراب عن الحدث ، حيث يذوب الحوار فيما يشبه الهدير الكئيب ٠ ويشعر المتفرج بأنه خارج الحدث ـ وهو شعور يضارع غربة آشنباخ وهو يجلس وحيدا ٠ وكما هو الحال فى « بودو » لا شئ آخر يعرف المتفرج حقيقة بحال آشنباخ النفسية ، وجهه ، مسلكه ـ لا شئ من ذلك يبين بجلاء شعوره بالاغتراب ٠

يلمح آشنباخ الصبى تادسيو الذى يزور الفندق مع أسرته والذى يصبح مثار فتنة مهلكة له ٠ حين يلحق تادسيو بأسرته فى القـاعة ،

لا يتيقن المتفرج من كنه العلاقة المكانية بين آشنباخ والصبى حيث يفترض أن وجهة النظر خلالها هى تلك الخاصة باشنباخ • وتكشف نقلة قطع مفاجىء الى نقطة خلف آشنباخ (مع توجيه الكاميرا نحو تادسيو) عن مدى اقترابه اللصيق من الصبى طول الوقت • الآن يتضح للمتفرج عدم تيقنه السابق من العلاقات المكانية • فالنقلة المفاجئة تفيد فى توكيد التعارض بين اقتراب جوستاف جسمانيا من تادسيو وابتعاده نفسيا عنه • وقد منحتنا التشويهات التى خلقتها العدسة الطويلة صورة أخرى لمشاعر جوستاف الداخلية ، وهى فى هذه الحال ، تباعده العاطفى أو النفسى عن تادسيو • بعدئذ ، عندما يتعقب آشنباخ رغما عنه خطى الصبى فى شوارع فينيسيا ، يبدو أنه قريب منه جسمانيا • ولكن تغيرا فى زاوية الكاميرا والعدسة تظهره أبعد كثيرا مما ظن المتفرج•وهكذا تعرض التغيرات فى حالة آشنباخ الذهنية من خلال تغيرات ظاهرية (تنقلها تشويهات العدسة المقربة) فى التباعد الجسمانى بينه وبين الصبى اليافع • هنا يصف تركيب محكم البناء التغيرات المتوالية فى عقلية آشنباخ ويوحد أيضا أجزاء الفيلم • ويتوافق مبدأ الوحدة الجمالى مع استعراض للواقع وهو ـ التغيرات الحادثة فى موقف آشنباخ النفسى •

وتستخدم لقطة فى فيلم كيروساوا « **سانجورو** » الحركة والانضغاط المشوهين اللذين تصنعهما العدسة المقربة ، لكى تعبر عن الحالة العقلية لجماعة الرجال • يقف توشيرو ميفون أمام البوابات الضخمة لقلعة العدو • وقد وضعت الكاميرا فى مستوى منخفض لتبرز ارتفاع البوابات • فى نفس الوقت ، تضغط العدسة المقربة منظر مجموعة من رجال قوة المقاومة يركضون خارج القلعة فى غارة مفاجئة على عدوهم • يوحى انضغاط المنظر بجزء من شخصيتهم الجماعية ، واحساسهم بأنفسهم كوحدة •

وتخدم العدسة وظيفة أخرى أيضا ، حين تشوه حركة الرجال لكى تبدو كل مجموعة متعاقبة على وشك اجتياح ميفون وسحقه • ويدفع هذا الايهام بالمتفرج الى الاحساس بجسامة اللامبالاة التى يدمرون بها أى انسان يعترض سبيل غايتهم •

ولا تبدو الحالات الباطنية الشبيهة بتلك المصورة بلقطة التليفوتوفى فيلم « **سانجورو** » على نحو معين أو بات أشكال محددة • اذ لا يمكن أن يصلح هنا ايجاد تطابق قوى بين واقع معين وما تمثله تلك الحالات • ولا يتسنى للمتفرج السينمائى فهم وحشية الرجال أو توحدهم الجماعى بأى تطابق للأشكال ، بل الأحرى بفضل التشوهات التى تحدثها العدسة المقربة • وعلى هذا تكون الخواص التمثيلية لفيلم «**سانجورو**» فى جانب منها

استهوائية : أى أن الفيلم به قدرة (نزوع) • على التأثير فى المتفرجين • وأولئك الذين تعودوا على الأفلام التى صورت غالبيتها بعدسات « عادية » سوف يتوقعون سحق البطل تحت سنابك خيل الفرسان • ولن يكشف اى اختبار لخواص الفيلم المرئية والصوتية عن الدور الذى لعبته خواصه التمثيلية ، ولكن بأخذ التأثير السينمائى فى الحسبان فقط سوف يتكشف المعنى •

والى جانب نبذ دعوى آرنهايم بأن الانحراف مصدر السمة الجمالية فى الفيلم ، يبدو انه لا داعى لقبول دعواه الملحقة بأن الفيلم لا ينبغى أن يكون « غير مخلص للطبيعة » • فالتركيب التشكيلى فى فيلم بودوفكين « الأم » بصلاته الترابطية بين العناصر المختلفة ، لا تعوزه وحدة • وقد تكون الصور الفيلمية أكثر مادية محسوسة من الصور الذهنية التى تتصل بالألفاظ فى الشعر ولكن لا يستتبع ذلك بالضرورة أن تكون صلاتها بالتالى هشة واهية • وكثير من توليفات ايزنشتاين ، مثل توليفات بودوفكين ، موحدة رغم أنها تنطوى على صور نابضة بحيوية ماديتها التقطت من أماكن وأزمنة مختلفة •

وربما كان خير مثل على هذا هو مشهد طويل قرب نهاية فيلم « أكتوبر » حيث اتصلت صور أيقونات دينية من شتى بقاع العالم فى استعراض مذهل لمهارة التوليف • ومع أنها موصولة بدورها كأيقونات وبمركزيتها فى حضارتها الخاصة بكل منها ، فان هناك صراعا بين الطريقة التى تستحيل بها الآلهة العديدة المتنوعة الى مفاهيم متصورة والطريقة التى تستحيل بها الى رموز • وكما هو الحال دائما فى عمل ايزنشتاين، يفيد هذا الصراع فى توحيد المشهد • يكتب عن هذا المونتاج قائلا : —

« وقد تم توليف عدد من الصور الدينية معا ، من صورة رائعة للمسيح الباروكى الى معبود وثنى عند الاسكيمو ••• وفى حين تلوح الفكرة والصورة مؤتلفتين تماما فى أول تمثال يعرض ، يتباعد العنصران عن بعضهما البعض مع كل صورة تتوالى • ومع احتفاظ الصور بمدلول « الله » ، نراها تتنافى شيئا فشيئا مع مفهومنا عن الألوهية ، مفضية ولابد الى استنتاجات فردية حول الطبيعة الحقة للآلهة جميعا » •

ومن المفترض أن المونتاج سوف يؤدى الى ارتياب فى واجب الولاء والتقديس نحو الوطن والملك معا ، وهو ترابط معقود فى المشهد بصراحة واضحة •

والصلات التى يعقدها ايزنشتاين بين علاقة الناس بالملك والوطن وبالايقونات الدينية ، وصلة الصراع التى يعقدها بين مفهـــوم « الله » وترميزه ليست خارج حدود الطبيعة أو غير أمينة لها ٠ فاننا نعقد الكثير من الصلات بين الأشياء فى الطبيعة ٠ أما أننا عادة لا نفكر فى الصلات التى يعقدها ايزنشتاين كجزء من الطبيعة فليس هذا علامة على عدم طبيعيتها بقدر ما هو دليل على الكيفية التى يتحدد ويتكيف بها ادراكنا الحسى للصلات بين الأشياء ٠ وربما يجتذب رجلا مثل آيزنشتاين أن يربط بين أشياء شديدة التباين مثل تلك التى وجدناها فى مشهد الأيقونات الدينية بفيلم « **أكتوبر** » ٠

خاتمـــة

بايجاز ، أقامت المناقشة البرهان على أن : ـ

١ ـ اى فيلم يستطيع أن يمثل الواقع بأمانة ولكنه لا يفعـل ذلك بواسطة خصائصه المرئية والصوتية فحسب ، ان قوى الفيلم المؤثرة تفعل فعلها هى الأخرى ٠

٢ ـ لو أخذت العناصر المرئية والصوت وحدها ، فان الأفلام التى تمثل الواقع لا يمكن أيضا أن تصبح فنا ٠ ولكن اذا جندت القـــدرات المؤثرة للفيلم ، فانه يمكن للفن وتصوير الواقع أن يتواجدا معا ٠

٣ ـ رغم أن الفيلم السينمائى يستطيع أن يمثل الواقع ، فليس ثمة سبب جمالى يبرر لماذا يجب أن يفعل ذلك ٠ وفى حين أن مشـــاهد المونتاج عند ايزنشتاين تشكل انحرافا جذريا عن الواقع ، فانها غالبـا ما تتضمن المعنى والقيمة الجمالية معا ٠

رأينا أن الفيلم يستطيع أن يمثل الواقع ٠ وفيما بعد (فى الفصل الثامن) سوف نناقش الأسلوب السينمائى للواقعية الذى ينتمى لتصوير الواقع ولكنه يختلف أيضا عنه ٠ ولا تحيط النظريات التى درست هنـا بكل وجهات النظر الدائرة حول طبيعة الواقع السينمائى وان كان تحليلنا قد أبان للعيان ملامحها الدقيقة الحاسمة ٠ وفى الفصلين التاسع والعاشر سوف نناقش نظرية أخرى هامة للفيلم هى البنائية ـ فى معرض ارتباطها بموضوع النقد السينمائى ٠

٦ ـ العالم الذى يخلقه الفيلم

ان اعتبار الشخصيات والأحداث والمواقف فى فيلم ما واقعية أو غير واقعية لا يعتمد فحسب على معتقداتنا وتوقعاتنا حول العالم خارج الفيلم (معتقدات خارجية) وانما يعتمد أيضا على المعتقدات والتوقعات التى يخلقها الفيلم ذاته (معتقدات داخلية) ٠

ان أشياء كثيرة تحدث فى نطاق الفيلم دون أن نتوقع لها أن تحدث فى « الحياة الواقعية » ٠ وتفعل الشخصيات أمورا تعارض مجريات ما تقضى به قاعدة « السبب والنتيجة » فى حياتنا اليومية المعتادة ٠ وتصبح المصادفات والحوادث العارضة التى تتحدى التصديق فى العادة مقبولة بفضل انسياب الاحداث أى سياق الفيلم ٠

داخل عالم الفيلم يغدو كنج كونج كائنا حقيقيا يطوف شوارع مدينة نيويورك ٠ ويدخل رجل فضاء فى عام ٢٠٠١ بعدا جديدا للوجود يكتسب فيه وعيا متوسعا ، وينهض جيمس بوند بمهام مستحيلة لينجزها بيسر ، وتدرج دوروثى الطريق القرميدى الأصفر لتقابل ساحر « أوز » ٠

وليس كل شىء فى رحاب عالم الفيلم واقعيا ٠ فأحيانا تملى الدوافع الفنية التى تحكم خلق عالم فيلم ما ـ أن تصور بعض الاحداث أو الشخصيات على أنها غير واقعية ٠ مثلا ، شخصية الموت الذى يجوب ريف القرون الوسطى فى فيلم برجمان « **الختم السابع** » من قبيل هذه الشخصيات غير الواقعية ٠ ومظهر اخوان ماركس وحركاتهم فعالة الأثر كوميديا لأنها فى جزء منها صورت تصويرا غير واقعى داخل عالم الفيلم ٠

ولا ينبغى أن يظن بالعالم الداخلى للفيلم أنه على نحو ما عالم منغلق على نفسه ، أى أن الفيلم لا يخلق بمعنى الكلمة تقاليده وأعرافه الخاصة

لتصوير شخوصه وأحداثه واشيائه · فالعوامل التى تحكم أعمال دنيا الفيلم تصدر عن قدرات العناصر المرئية والصوتية على الاتصال من خلال تأثير السينما وتجربة الجمهور المتفرج ·

الواقع داخل عالم الفيلم

عندما تبدو شخصية ما واقعية داخل عالم الفيلم ، لا خارجه ، نستطيع أن نتقبل تصرفاتها بافتراض الشخصية أو العالم الذى أنشىء فى الفيلم · ومن ناحية أخرى ، عندما نحكم على شخصية بأنها واقعية داخل عالم هذا الفيلم أو ذاك ، لا يعوزنا أن نبين أنها لن تكون قابلة للتصديق خارجه · فان قابلية تصديق الشخصية يحكم عليها من خلال علاقتها بالتطورات الجارية فى سياق الحكاية ، ولهذا ، لا تحتاج تصرفاتها الى اعتبارها غير واقعية فى ضوء حكم الواقع – بل اعتبارها واقعية فقط فى ضوء المعتقدات المتولدة من الداخل ·

وسوف نستخدم هنا ثلاثة من أشهر أفلام ستانلى كوبريك للتعريف بالواقعى داخل عالم الفيلم · وفى كل حالة نرى وجها من أوجه الفيلم مغلفا فى نفس الوقت بسمة ما غير عادية · ولكن دور هذا الوجه داخل عالم الفيلم يجعله واقعيا فى حدود ذلك العالم ·

برتقالة آلية (١٩٧١)

يواجه كوبريك فى هذا الفيلم مشكلة اقناع الجمهور بأن ما يرونه فى الفيلم هو المستقبل الوشيك ، ويتمثل حله الفنى فى أن يسبغ على المكان مظهر وملمس أماكننا المألوفة مع تغليفه فى نفس الوقت بسمة ما غير عادية · ومن المصطلح عليه فى تجربتنا السينمائية أن المستقبل يجلب معه عالما يبدو مختلفا · وفى الوقت ذاته ، اذا تراءى المكان غريبا جدا عن مكان معيشتنا اليومية المألوفة ، فسوف يحسب المتفرج مملكة الفيلم احدى ممالك الخيال · ويستخدم كوبريك عدسات منفرجة الزاوية لكى يهيىء كلا من المظهر غير العادى وسمة المستقبلية المقنعة · فالمكان جزئيا فى البؤرة ولكن لا شىء من عمق بؤورة **«المواطن كين»** وتكون النتيجة أن يبدو كل شىء واقعيا جدا ، ولو أن المكان المحصور يبدو أشبه بالصندوق ، بحوائط مائلة ، يضفى سمة الغرابة على أجواء

الفيلم المحيطة · وعندئذ يعتبر المتفرج المكان واقعيا وغريبا معـا ، الأمر الذى يزيد من الاحساس بالمستقبل الوشيك ·

وتعتمد العمليات فى عالم فيلم كوبريك على (١) الامكانيات الفنيـة المتأصلة فى العدسات المنفرجة الزاوية ، (٢) نزعة المتفرج الى اعتبـار المناظر المصورة فى البؤرة بعدسات عادية - مناظر واقعية (لأن مثـل هذه الأفلام هى أكثرهـا ألفة واعتيـادا) ، (٣) والعرف السارى بأن الاماكن التى تشـبه أماكن الزمن الحـاضر لا يمكن أن تحتوى حوادث مستقبلية - ولا تنهض اى من هذه النقاط على أساس عرف أو تقليـد ابتدعه الفيلم ذاته ، بل الأخرى ، يعتمد فيلم « **برتقالة آلية** » على تقاليد موجودة تحكم أفلاما كثيرة ·

(لا ينبغى لحقيقة أن العوامل القائمة « خارجيا » ، مثل التقاليد ، تحـدد كيف يخلق عالم العمل الفنى معتقدات « داخليـة » فى قرارة المتفرج - ان تسبب حيرة وارتباكا بشأن التمييز بين المعتقدات الداخلية والخارجية · فما تزال المعتقدات الداخلية يؤخذ بها بسبب ما يحدث داخل الفيلم نفسه ، لا بسبب ما يعتقد المتفرج أنه حقيقى فى العالم خـارج الفيلم · فالمراد هنا هو أن الفيلم لا يخلق بمعنى الكلمة تقاليده الخاصـة به ، بل يعتمد على تقاليد موجودة من قبل ·)

دكتور سترينجلاف : (١٩٦٤)

الفيلم معالجة ساخرة للأخطار الشنيعة التى لا تصدق للحياة فى العصر النووى · اذ يكتشف فيـه قائد متطرف للسلاح الجوى خللا فى طـاقم التحكم الذى يتيـح له أن يأمر - دون تفويض - بضرب « بلاد الروسكيين » بالقنابل النووية ·

يقوم سليم بيكنز بدور الطيار الغيور المتفـانى فى أداء واجبه على وجه الخصوص · ومع أنه بذلت محاولة لاستدعاء جميع الطائرات للعودة من مأموريتها المجنونة ، فما يزال بيكنز يواصل طريقه · وعندما يتعطل نظام اطلاق القنابل يمتطى بيكنز متن القنبلة مثل بطل أفلام الغرب على صهوة جواده الوفى · ويخبط بعنف على جهاز الاطلاق المعطل بقبعتـه ذات الطراز الوسترن الى أن ينطلق · وشأن جون واين فى هجومه الكاسح على الهنود الحمر ، يهدر بيكنز ويلوح وهو ماض نحو اصطدامه بقـاعدة صواريخ روسية ·

واتخاذ ركوب بيكنز متن القنبلة النووية مأخذ شيء يرضى أي طيار حقيقي أن يفعله معناه افتقاد الميزة التهكمية الرائعة في المنظر · فركوب بيكنز رغم عدم واقعيته بالمقارنة لما هو واقعي ، حقيقي داخل عالم الفيلم· وقد انبنت الشخصية التي يؤديها بيكنز على أنه الانسان الذي يقبل ارتكاب مثل هذا الجنون · ان قذف الموقع بالقنابل مهمته المقدسة ، وهو باق على عهده الثابت بتنفيذها ·

وتضاعف نغمة الفيلم الساخرة أيضا من الواقعية الفيلمية لركوب بيكنز متن القنبلة · وما بيكنز الا واحد من زمرة شخصيات ممطوطة ، يلوح ركوب بيكنز في رحاب محيطها ملائما وان كان غير متوقع ، انه لمسة واحدة أخيرة من السخرية التي يتقبلها المتفرج كأمر صائب في سياق ظروفها ·

٢٠٠١ : أوديسا الفضاء (١٩٦٨)

يتضمن فيلم كوبريك مشهدا أخيرا محيرا ليس واقعيا الا في نطاق عالم ذلك الفيلم · ومع ذلك ، يخرق المشهد علاقات السبب ـ و ـ النتيجة التي نعرفها في حياتنا اليومية المعتادة خرقا جذريا بالغا بحيث لا يمكن اعتباره تمثيلا للواقع · فالفيلم يعالج ارتقاء الانسان من حالة بدائية الى العقلانية التكنيكية المتقدمة لسنة ٢٠٠١ ·

وفي مناظر الختام يمضي رائد فضاء في معرض بحثه عن مصدر بعض الأشياء المنحوتة من حجر واحد (المونوليثية) الغامضة ـ خلال بيئة مفرطة الخيال من النور والشكل واللون ، ليجد نفسه في غرفة يظهر فيها أيضا أكبر سنا · وكلما تطور المشهد طعن في السن بسرعة الى أن يرقد على فراش الموت هرما بلغ من العمر أرذله · ويقف أسفل سريره أحد الأعمدة الحجرية الغامضة · ويتلمسه بيده في اشارة أخيرة منه للتسليم بقوته · وعندما يصطف اللوح الحجرى السميك في خط واحد مع الشمس والقمر ، يولد رائد الفضاء من جديد بوصفه « ابن النجوم » ·

لو أخذنا بمعتقداتنا الخارجية ، سوف لا يدور بخلدنا امكان حدوث مثل هذه الشيخوخة فعلا أو مولد طفل للنجوم · ومع هذا يمكن وصف أحداث المنظر الختامي بالواقعية في نطاق عالم الفيلم ·

فى منظر الختـــام نرى الغرفة مؤثثة بطراز يجســـد العناصر الكلاسيكية للنظام ، والوضوح والضبط والتحكم · انعكاسا لفكرة حركة التنوير التى سادت فى القرن الثامن عشر الميلادى ،والتى آمنت بالعقلانية كاسمى القدرات الانسانية · وقد نظر الى عملية ادراك الكون باعتبارها عملية أبدية لا تنتهى يضيف فيها كل جيل جديد شيئا الى نظام المعـرفة القائم · لم تبق أية أبعـــاد جديدة للوجود لكى تكتشف · وأصبح من الممكن فهم العالم بوضوح ، وترتيبه بالشكل المرغوب ، والتحكم فيه ·

اذن يرمز هرم رائد الفضاء الشاب الى فكرة أن المرء الذى تعرض لبعد جديد من أبعاد الوجود لا يمكنه العيش وفقا لهذا التصور الكلاسيكى المفهوم للواقع ·

فى الغرفة يجد رائد الفضاء نفسه مع رفاهيات حياته السابقة ــ طعام حقيقى ، وسرير حقيقى بدلا من وجبات الدائن وسرائر الألواح الجافية اللازمة لمعيشة كبسولة الفضاء · وأثنـــاء تناول طعامه ، يقلب كوب النبيذ وعندما يتحطم نثارا على الأرض ، يتأمل هشاشته وهشاشة حياته التى يحياها ــ ويتدعم قصد اللقطة حينمـــا ينظر الرائد بسرعة من حطام الكوب الى فراش الموت حيث يرقد ·

ويمكن أن نجد فى هذا المنظر الختامى كلا من كابوس وحلم الخيال العلمى : الكابوس ــ يتجلى فى أنه ما ان يذهب انسان يوما الى الفضاء فانه لن يستطيع بعد ذلك العيش كما كان يعيش ، والحلم ــ فى أنـه ما ان يذهب الانسان الى النجوم فانه سوف يولد مرة ثانية فى بعد جديد للوجود ، وبوعى موسع يزوده بفهم فورى ناجز للكون وما فيه ·

تعدنا الأحداث والتطورات المبكرة فى فيلم « ٢٠٠١ » لما ســـوف يحدث فى المنظر الختامى · على سبيل المثال ، العرض الرائع للنور والشكل الذى رأيناه قبيل دخول الرائد غرفته مباشرة يرتبط به أهم ارتباط ممكن ، اذ يعطينا صورة لنشـــوء الكون وتطوره · ونشـــاهد (بترتيب عكسى) التغيرات الارتقائية ــ تصـــادمات النجوم ، المراحل البركانية والمائية ، زحف الثلوج ــ كلها تقاطعها لقطة عين بشرية ــ رمزا للوعى والادراك · وهذا العرض المبهر تعبير مرئى عن تسامى رائد الفضاء فوق المحدود ودخوله فى بعد جديد ، حيث يدرك معنى الخلق جملة فى رؤية واحدة مفردة ·

ويصف مشهد رحلة الفضاء فى الفيلم موقف الانسان تجاه الكون كموقف يحكمه المفهوم الكلاسيكى · وقد صيغت مراكب وأجهزة الفضاء

على منوال الأشكال الأرضية · **فبعضها يبدو عملاقا كالفقاريات** ، وبعضها الآخر كالمنويات · وتبدو مركب أبحاث فى شكلها وصوتها كأنها « زنبور» النحل · وتشبه خدد البريمات المستخدمة للاصلاحات شكل الحشرات ، وتجعل « عفاريت » (جمع عفريتة = بذلة الشغل) الفنيين القائمين بالاصلاحات كأنهم حيوانات الجحور · وتشبه المقاعد فى محطة الفضاء عظام الحيتان بينما تشبه محطة الفضاء ذاتها عجلة هائلة ·

وقد صورت الرابطة بين رحلة الفضاء وبيئة الجنس البشرى الطبيعية تصويرا تشكيليا حيا فى الانتقال من مشهد « فجر الانسان » الى مشهد رحلة الفضاء ·· انسان قرد ، فى غمرة ابتهاجه باكتشاف فكرة « الأداة) ، يستعمل فى نوبة تهور قطعة عظم كسلاح ـ ثم يطوح بالعظمة فى الهواء حيث تغدو عند الانتقال الى مشهد رحلة الفضاء . سفينة ۲۰۰۱ الفضائية · ويرتبط ابتذال وشذوذ وبلادة معظم مشهد رحلة الفضاء ارتباطا جيدا بموضوعات المناظر الختامية · اذ مع أن التكنولوجيا قد يسرت تحقيق المغامرة المدهشة لغزو الفضاء ، نراها أيضا تجرد أولئك الذين يشتغلون بها من انسانيتهم ·

وبعد ، فان الوقائع المصورة فى استعراض النور ، ومشهد رحلة الفضاء ، والمناظر الافتتاحية لمشهد « فجر الانسان » ترهص جميعا بالفكرة اللاكلاسيكية التى تتجلى واضحة فى المنظر النهائى · فالفيلم يخلق نوع العالم (بما له من بناء تطورى فعال يميزه) الذى يصبح فيه المنظر النهائى واقعيا ·

اللاواقعية داخل عالم الفيلم

يجب على الشخصية أو الشىء أو الفعل أو الحادثة لكى تكون غير واقعية داخل عالم الفيلم أن تكون مجافية لطبيعتها التى تاسست من قبل خلال الفيلم · وهناك مثال طريف فى غرابته لتصرف لاواقعى من هذا القبيل يرد فى فيلم هتشكوك « **غرباء فى قطار** » · فأثناء انشغال جاى بمباراة التنس ، نرى برونو ، وهو فى طريقه لاخفاء ولاعة السجاير كشاهد على الجريمة ، يسقطها عرضا فى جوف بالوعة مياه · ورغم محاولته الدائبة لاستخراجها لا يستطيع التوصل اليها عبر فتحات شبكة غطائها المعدنى · عند هذه النقطة يتدخل هتشكوك بالقطع على جاى ومباراة التنس · وبنقلة القطع التالية نشاهد برونو يستعيد الولاعة وقد تبدى أن ذراعه مد أثناء العملية الى أبعد ما يسع الانسان · وفى ضوء

الظروف الطبيعية ومعتقداتنا الباطنية عن قدراته ، يجب أن يؤخذ فعل برونو على أنه لا واقعى داخل عـــالم الفيلم • وتتطلب فكاهة الموقف أن يكون فعلا لا واقعيا ، ويستجيب المتفرج لنوع من الضرورة الهتشكوكية : اذا كانت الحاجة ملحة بدرجة كافية فى عالم الفيلم الهتشكوكى ، فسوف تجد الشخصية سبيلا ـ حتى ولو كان مستحيلا داخل ذلك العالم •

كوميديات اخوان ماركس :

ويمثل الأسلوب الكوميدى لاخوان ماركس ضربا آخر للاستخدامات الجمالية لما هو لا واقعى • ولا يحتـــاج المرء أن ينظر لما هو أبعــــد من ماكياج الاخوان وزيهم ليكتشف اللا واقعية • باروكة هاربو واضح أنها باروكة ، شارب جروتشـــو واضح أنه مصبوغ ، لهجه شيكو أيضـــا مصطنعة بسوقيتها الصاخبة • وهذه الصور الشفافة ـ للباروكة والشارب واللهجة ـ منبع الكثير من الفكاهة • فحقيقة أننا «نرى من خلالها» تسهم فى رواج الفكاهة التهريجية بتدمير الايهـام بوجود الشـــخصيات ، اذ يذكرنا هـــذا دائمـا بأن اخوان ماركس ممثلون يتظاهــرون بكونهم شخصيات •

وبصرف النظر عن الزى والماكياج واللهجة ، فان أفعال اخــوان ماركس غير واقعية داخل عالم الفيلم ـ فى فيلم « **ليلة فى الدار البيضاء** » (١٩٤٦) يظهر أحد رجـــال بوليس نيويورك دون مبرر فى مدينـــة الدار البيضاء ويسأل هاربو ، الذى يرتكن الى حائط بتراخ وتلكؤ : « ماذا تفعل ؟ هل تســـند المبنى ؟ » ويومىء هاربو برأسه ، ويعتبر المتفرج بصورة طبيعية تماما أن هـذا التحاور مجرد قفشـة تقليدية أخرى • بعدئذ يسحب العسكرى هاربو بعيدا ، فينهار المبنى •وسوف يفعل الظهور غير المبرر لعسكرى نيويورك وانهيار المبنى كلاهما فعـــله الكوميـــدى اذا ما اعتبرناهما فقط غير واقعيين داخل عـــالم الفيلم • ولا يفترض فى الظهور الدخيل لعسكرى نيويورك فى محيط المدينـة البيضاء أن يكون معقولا أو على الأقل قابلا للتصديق • ويحدث انهيـار المبنى ببساطة لكى يقتطع أثر قفشة قديمة • انها حيلة شفافة أشـــبه بشفافية ماكياج وأزياء اخوان ماركس •

وفى منظر آخر فى فيلم « **ليلة فى الدار البيضاء** » يختبىء الاخوان فى حجرة بعض رجال يحزمون حقيبة سفر واحد صناديق الثياب• ويتطلب الموقف أن يعطل الاخوان رحيل هذه الجمـاعة ، ولكى ينفذوا ذلك ،

يفكون أربطة احدى « الشيلنين » بينما الرجال منهمكون فى حزم الأخرى ، وبهذا يواصلون باستمرار وبانتظام فك كل ما يحزم · وبينما الرجال يحزمون أمتعتهم يتسلل هاربو خارجا من خزانة ضخمة يمكن الدخول فيها ، ويقلب حقيبة محزومة ثم ينطلق عائدا الى مخبئه · وحينما يكتشف الرجال حقيبتهم غير المحزومة الآن يظنون أنهم سهوا عنها · وأثناء استمرار الفزورة المتقنة ، يتسلل هاربو وشيكو داخل وخارج كل شىء يتسع لهما تقريبا ليفرغوا الحقائب مرة بعد أخرى · وحينما يخطر على بال الرجال أن يفتشوا عن شخص مختبىء بالحجرة تذهب تفتيشاتهم عبثا · يتحاشى هاربو وشيكو تحديق نظراتهم المستكشفة بأبسط الطرق التى لا تعقل ، ويبدو الموقف فى نظر المتفرج كأنه موقف يتظاهر فيه بعض الممثلين بالغفلة عن حضور وتصرفات الممثلين الآخرين - اخوان ماركس · ويكمن مصدر البلاهة العجيبة لمنظر حزم الحقائب هذا فى عجزنا عن الاعتقاد بأنه واقعى حتى فى نطاق عالم الفيلم ·

الختم السابع : (١٩٥٦)

ان شبح الموت الذى يجوس خلال ديار اجتاحها الوباء فى فيلم برجمان « **الختم السابع** » يعامل أيضا على أنه شىء غير واقعى داخل عالم الفيلم · وقد توطدت هذه المكانة التى تبوأها شبح الموت عموما من خلال علاقته بالشخصيات الأخرى ·

ها هو ذا شبح الموت ماثل أمامنا على الشاشة مثل سائر الشخصيات الأخرى فى الفيلم ، ولكنه يتجلى أيضا لمشعوذ حالم الرؤى (جوزيف) ولكافة الشخصيات الأخرى فى لحظات موتهم فحسب ·

ويرى الفارس انطونيوس بلوك شبح الموت فى المنظر الافتتاحى ، الا أنه يؤجل موته حتى نهاية الفيلم بشغل الشبح فى مباراة مطولة للشطرنج · ومع أن الفارس يظل شخصية حية فى عالم الفيلم ، فمن الواضح أن احساسه بالموت يشبه ذلك الذى عند الآخرين الذين كتب عليهم الموت · وتسهم الطريقة التى يتكرر بها ظهور الشبح أيضا فى ابراز وضعه كشىء غير واقعى فى عالم « **الختم السابع** » · فهو يظهر دون انذار على شاطىء البحر - فى هيئة قس فى قفص الاعتراف ، وسائرا بجوار عربة مقفلة ، ومقتادا امرأة من الساحرات الى خازوق الاعدام ·

وبوصفه شخصية غير منظورة لأولئك من ذوى الرؤية العادية وان

كان يظهر فجأة ودون اعلان ، يصبح شبح الموت رمزا لوجود الموت الكلى المهيمن على ديار هذا الفيلم التى خربها الوباء ٠

ينبوع الشباب : (١٩٥٨)

يبنى فيلم أورسون ويللز « **ينبوع الشباب** » فحواه الساخر على أساس من اللاواقع ٠ فالفيلم بصورة موجزة عبارة عن قنينة تستقر على رف مدفأة فى حجرة المعيشة ببيت زوجين شابين جذابين ، هى نجمة ناشئة وهو بطل تنس ٠ وأقنع أحد الأطباء الزوجين بأن القنينة تحتوى على عقار يستطيع أن يحفظ الشباب الى الأبد ـ ولكنه لا يكفى غير واحد فقط ، ولذلك يجب على الزوجين أن يقررا من منهما الذى يتناوله ٠ ينجم الكثير من لغو الفكاهة من منازعاتهما للظهور غير أنانيين وقت حصولهما على محتويات القنينة ٠

ثمة بدائل للتوليف تسهم فى خلق جو غير طبيعى يلائم روح الهزلية الساخرة ٠ وقد يظلم أحد المناظر مدة ثوان قلائل ثم يضىء ليسفر عن « اكسسوار » مختلف ٠ وتنقلنا الحركات الاستعراضية الخاطفة من مكان أو زمان الى آخر ٠ وتتكون بعض المناظر من سلسلة صور فوتوغرافية ثابتة تظهر الشخصيات فى أوضاع أو مواقف متعاقبة ٠ وفى أحد المناظر يحل صوت أورسون ويللز ـ بوصفه الراوى ـ محل أصوات الشخصيات ٠ وفى منظر آخر ، تتوهج القنينة بنور سحرى ٠٠٠ وتحاكى الموسيقى التصويرية صوت « التكتكة » البطيئة الرهيبة لساعة ما ، مشيرة بذلك الى مضى الوقت بينما الزوجان يفكران مليا فيما يفعلان بالقنينة ٠

ويمكن أن تؤخذ الأفعال وطريقة الأداء مأخذ السخرية فقط : فالايماءات متزيدة الأداء ٠ واللوازم السلوكية مبالغ فيها والاجابات جعجعة ، ويستطيع المتفرج أن يتفهم كل هاتيك السمات غير الواقعية للتوليف والتمثيل على أنها عناصر فحسب فى رواية هزلية ٠ وسمة اللاواقعية داخل الفيلم مكينة متماسكة ٠ وهى تبنى باطراد قوة دافعة تجعل كل منظر أطرف وأمتع من سابقه ٠

الصدفة فى عالم الفيلم

ان الطريقة التى يحبك بها فيلم من الأفلام عنصر الصدفة فى نسيج روايته تحدد الكثير من طابعه الشامل ٠

وحادث الصدفة هو ذلك الحادث الذى يعتقد المتفرج فى عدم حدوثه رغم أنه ممكن ٠ فى فيلم من أفلام الكوميديا المهووسة ينجو رجل هوى من علياء مبنى الى حتفة المحتوم حينما تمر من تحته مباشرة عربة نقل محملة بشحنة ريش ٠٠٠ يمكن أن يحدث هذا ولكن من ذا يعتقد أنه سوف يحدث ٠

وفى فيلم وسترن ، يزيد ركاب عربة سفر عمومية على العدد المسموح به ويقعون فى حصار ٠ وتقترب النهاية ، عندما يظهر الفرسان فجأة (من حيث لا ندرى) وفى فيلم موسيقى ، يصعد نجم هوليوود فوق عربة ترام هربا من مطاردة عشاقه المهاويس ، ثم يقفز منها الى أول سيارة كونفرتيبل (ذات سقف قابل للطى) ٠ وبمصادفة أخرى ، تشغل السيارة فتاة سوف تنقذ مستقبله السينمائى وسوف يقع هو فى غرامها ٠

وهناك أفلام لا يمكن تصورها بدون شبكة المصادفات وأحداث الصدفة التى تحتويها ـ مثل فيلم « قرط مدام ٠٠٠ » لماكس أوفلز ، وفيلم « د ٠ سترانجلاف » لاستانلى كوبريك وفيلم « الريفى » لروسيلليني ٠ وبعض المخرجين من أمثال أ٠ هتشكوك ولوى بونويل وكلود شابرول ـ جعلوا المصادفة عنصرا مسيطرا فى أسلوبهم ٠ بل لقد أصبحت المصادفة عرفا مرعيا فى أجناس عديدة من الافلام ـ راقب أحداث الصدفة الجبرية فى فيلم الوسترن والفيلم الموسيقى ٠

وقد نالت ملاحظات أرسطو عن استعمال الصدفة فى القصة المؤلفة جيدا ما تستحق من اهتمام ٠ يقول : الاستحالة المحتملة مفضلة دائما على الامكانية غير المقنعة ٠ الشىء الصحيح ٠٠٠ هو أن تنقب عن الضرورى أو المحتمل ، فى الشخصيات تماما كما فى أحداث الرواية التمثيلية ٠٠

٠٠٠ الأحداث (المثيرة للشفقة والخوف) لها أعظم تأثير ممكن على العقل حينما تحدث دون توقع ، وفى نفس الوقت نتيجة لكل منها الأخرى ٠٠٠

ورغم أن هذه الأفكار التأملية فى الصدفة قد صمدت لاختبار الزمن ، الا أن الفحص المدقق للأفلام التى تكون الصدفة فيها حاسمة يكشف عن بعض التحديات فى نظرة أرسطو ٠

مركبة السفر العمومية : (١٩٣٩)

كثيرا ما انتقد فيلم « مركبة السفر العمومية » الكلاسيكى للمخرج جون فورد بسبب استخدامه المسرف للصدفة ٠ فالمشهد الذى سبق وصفه عن الفرسان الذين يهرعون الى النجدة من هذا العمل ٠ ويكشف فحص الفيلم عن عدم انسجامه مع مقولة أرسطو بأن الصدفة يجب أن يضفى عليها مظهر التخطيط والتصميم ٠

وينبنى العالم المخلوق فى فيلم « مركبة السفر العمومية » على خرافات ونماذج أولية معروفة جيدا ٠ فالصديق الهزلى والعاهرة ذات القلب الذهبى ، و (العايق) غشاش الكوتشينة والأنثى الجنوبية فى أبهى زينتها ، وحكيم الصحة الفيلسوف السكران ، وبطل الأبطال ـ كلهم يعيشون حياتهم وفقا لحال نماذجهم الفطرية التى جبلوا عليها ٠ العاهرة تتولى تمريض الجريح الذى أهانها ٠ وغشاش الكوتشينة يضحى بنفسه فى سبيل سيدة الجنوب ـ والحكيم ينتصر فى معركة مع الكاس ليولد طفلا ـ ويطلب البطل من العاهرة أن تتزوجه (وتقبل) ويتخلص بمفرده من ثلاثة رجال فى معركة بالرصاص ٠ كما يستغل الفيلم أفكارا خرافية تتعلق بالقدر ٠ وعندما يتحدث الحكيم الفيلسوف عن القدر ، يهيؤنا بذلك لظهور الفرسان صدفة فى النهاية ٠ (وهو كفيلسوف يعلم الأشياء الجوهرية عن العالم) ٠

وطوال الفيلم يتربى فى نفس المتفرج احساس عن المركبة بأنها قوة قاهرة لا تقاوم ٠ ففى أحد المناظر تدخل بوابات محطة تبديل الخيول بعد نجاتها من هجوم سابق شنه الهنود الحمر ٠ وتلوح البوابات ضخمة هائلة ومعتمة (بفضل الديكور والاضاءة وزاوية الكاميرا)٠ ويوجد خلف البوابات مباشرة تكوينان صخريان كبيران ٠ وعندما تمر مركبة السفر بين هذين العائقين فى وسط الشاشة ـ تبدو كأنها تزيحهما جانبا ٠

وفى معظم المناظر التى تظهر فيها ، تهيمن المركبة على وسط الشاشة حيث يجرى أيضا الجزء الأكبر من الحدث ٠ وينتهى المتفرج دون وعى منه الى اعتبار موقع المركبة فى وسط الشاشة دليلا على أهميتها وهيمنتها ٠٠ وانكار الهنود عليها أن تبلغ غايتها فى النهاية سوف يتناقض مع ما بنى من تطلعات حول هيمنتها ٠

وينطوى ظهور الفرسان بعدئذ على مغزى أسطورى (بافتراض طبيعة الحكاية فى نمطها الأولى ، والشخصيات والحدث) ومغزى مصيرى (نابع من الملاحظات المبكرة للحكيم الفيلسوف) ومغزى باطنى (على أساس سيكلوجية المتفرج مطورة باستخدام المكان على الشاشة ٠) ولم يكن ظهور الفرسان بالصدفة أمرا مدبرا أو تستحثه الحبكة الدرامية أو الشخصية ، وانما يستشعر « ملاءمته » متفرج تعود على موضوعات مبنية على خرافات وقوالب أولية وتهيأ نفسيا لتلقى الحادثة ٠

أولاد العم : (١٩٥٨)

يخلق فيلم كلود شابرول « **أولاد العم** » مكانا سينمائيا يولد فى نفس المتفرج شعورا بمواءمة عناصر الصدفة الحاسمة ٠ فحوادث الصدفة فى هذا الفيلم لا يستحثها دافع فى نطاق الفيلم ٠ ولكن المتفرج مهيأ لتقبلها بواسطة استخدام الفيلم للمكان السينمائى ٠

وكما تلاحظ فى الفصل الأول ، يضفى استخدام شابرول للعدسات المتفرجة الزاوية مظهرا غير واقعى على عالم « **أولاد العم** » ولأن هذه العدسات تبث فى النفس شعورا بعدم الارتياح نحو بيئة الفيلم ، يتهيأ المتفرج لتلقى الحوادث التى تهز المشاعر ٠ ففى عالم حيث لا تبدو الأشياء فى وضع سليم ، وحيث فقدت الأماكن طابعها الموثوق به ، يشعر المتفرج أن شيئا ما لا بد أن ينحرف عن سواء السبيل ٠

وقرب نهاية الفيلم ، تؤدى سلسلة من المصادفات الى مصرع ابن العم الريفى الساذج ، تشارلس ، عرضا برصاص ابن عمه المتمدن المتحذلق بول ٠ اذ يصوب تشارلس المذهول « طبنجة » نحو رأس بول النائم ٠ هناك رصاصة واحدة فى خزانة الطبنجة ذات الطلقات الست ٠ يقول تشارلس : عندك ست فرص لواحدة رهان ، وأنا عندى فرصة واحدة فى الستة رهان » ، ويجذب الزناد ، لا تنطلق الطبنجة ٠ وفى الصباح ، بينما كان تشارلس يخفى الطبنجة ، يظهر بول ٠ وكما كان يفعل طوال الفيلم ، يتناول بول الطبنجة « وينشن » مازحا على تشارلس فى هذه المرة تحتفظ الطبنجة برصاصتها فى خزانتها ٠ يصرخ تشارلس: لا تطلق النار » فى حين تنطلق الطبنجة فيلقى مصرعه ٠

اذا راجعنا الأحداث يبدو التصرف تزيدا لا مسوغ له ٠ ولكن يبدو من معايشة التجربة أن اطلاق الرصاص متفق مع واقع الفيلم ٠

الفتوات (١٩٥٠)

يتركز فيلم بونويل « **الفتوات** » (او البلطجية) حول الأنشطة الاجرامية لزعيم عصابة من الشباب هو جايبو وعلاقته بفتى برىء تقريبا يعلمه الانحراف اسمه بيدرو · عندما يبدأ الفيلم يقود جايبو عصابته وهم يتعاملون بوحشية مع رجل أعمى ويسرقون آخر كسيحا ويزعجونه بمضايقاتهم الثقيلة ·

يلتقى جايبو وبيدرو مصادفة فى الفيلم · جايبو ينتظر خارج بوابة اصلاحية الأحداث فى اللحظة التى يرسل فيها بيدرو خارجها فى مأمورية · وفى المناظر الأخيرة نرى جايبو نائما فى نفس المكان (سندرة علوية) حيث ينوى بيدرو الاختفاء فيه ·

ومع أن هذه اللقاءات تبدو عفوية لا دافع وراءها الا أنها هامة لتطوير الحكاية · أرسل بيدرو فى مأمورية خارج الاصلاحية لان الناظر يريد منحه فرصة يثبت فيها أنه جدير بالثقة ومحاولة جايبو افساد بيدرو عند هذه النقطة من سياق الحكاية أمر حيوى · وبالمثل لقاء ، جايبو وبيدرو فى السندرة هام وحاسم لأنه ينتهى بقتل بيدرو - أحد شخوص الفيلم الرئيسية ·

انه المكان السينمائى للفيلم وليس حكايته ذاتها الذى يولد شعورا بالمواءمة حول حوادثه العارضة · والشخصيات فى الفيلم غالبا ما تظهر فجأة من خارج المكان على الشاشة مباشرة · هذا الأسلوب فى الدخول يولد شعورا بعدم الارتياح فى صدر المتفرج ازاء عالم الفيلم · ففى هذا الواقع يكون الناس قريبين جدا وحاضرين دائما كما يبدو ·

ويميل جايبو على الأخص الى الظهور فجأة ، وبوطأة شديدة على أحداث الفيلم · نرى قدمه الممدودة تعوق حركة الكسيح البائس المسكين الذى كانت العصابة تضايقه · وفى منظر لاحق حيث تغسل فتاة تدعى ميش رجليها نرى نحن جايبو دون أن تراه هى · ويدهشها ظهوره المفاجىء · وعند وصوله الى مكان للاختباء فيه ، يرى جايبو طفلا شريدا ، فاذا به يكمن متربصا حتى يفاجىء الطفل · ويظهر جايبو مرة أخرى فجأة فى المناسبة التى يسرق فيها السكين من الدكان الذى يعمل به بيدرو ·

وتحدد اللقاءات التى تتم مع الرجل الكسيح وميش والشريد وبيدرو الى حد بعيد كيفية استجابتنا لمفاجآت ظهور جايبو فيما بعد ··· فقد

أكد احساسنا بحضوره جيـــدا عندما تحـــدث اللقاءات التى يفترض تصادفها ٠

وعلى نحو فريد يتدعم حضور الشخصيات فى الفيلم خارج الشاشة بقلة قليلة من الوقائع التى تحدث فى نطاق مكانه ٠ ففى أثناء حلم يراود بيدرو ، نرى جايبو مختفيا تحت سرير بيدرو ، حيث رأينا منذ لحظـات الولد جوليان الذى قتله جايبو ٠ وحضور جايبو (فى حلم بيدرو) هـذا خارج المكان على الشاشة ينم عن ان جايبو يشغل جزءا من عقل بيدرو الباطن ٠

ومعالجة بونويل للرجل الأعمى مثال على طريقة أخرى يجرى بهـا هذا التدعيم ٠ ففى مناسبات عديدة نرى أحداثا تهدد حياة الأعمى ، ولكنه بغرابة شديدة جدا « يراها » أيضا ٠٠ اذ عندما تحاول العصابة قتـــل الأعمى ، يبين الأخير أنه يشعر بوجودهم ٠ وعندما لا ينفذ الشريد الصغير تماما محاولة الاجهاز على الأعمى ، يبين الأخير أنه علم بما كان ينـــويه الصغير ٠

وحينما نلتقى بالأعمى بعد ذلك ، نراه يشهد شجارا فى الشارع بين جايبو وبيدرو ٠ وأثناء الشجار ، يشق طريقه الى وسط المعمعة صائحا :

« لصوص ٠ لصوص » لأنه يدرك أن ما يحدث ليس ببساطة مجرد خناقة بل معركة « فتونة » بالسكاكين ٠ بعدئذ يخطر البوليس أين يعثر على جايبو لأنه الوحيد بين أهالى المنطقة الذى يعرف أين يختفى جايبو ٠

ان الاحساس الذى يخالجنا كمتفرجين بأن الناس حاضرون خارج مكان الشاشة ـ مختلف فى معالجة بونويل للأعمى ٠ اذ رغم تواجد الأعمى فى مكان الشاشة ، صورت شخصيته بطريقة رائعة تجعله يفاجئنا بقدر ما تفاجئنا الشخصيات الأخرى التى تظهر فجأة من خارج مكان الشاشة٠ وليس عدم الارتياح الذى نستشعره تجاه الأعمى بسبب احساسنا بشروره (كماهو الشأن مع جايبو) وانما بسبب احساسنا بأنه سوف يقتل فى النهاية لأنه أعمى (ومن ثمة عاجز لا حول له ولا قوة) ٠

ويحدد تراكم هذه التجارب للحضور خارج الشاشة (وتنوع تلك التجارب) مقدار استجابة المتفرج لحضور جايبو « مصادفة » خارج أسوار الاصلاحية وفى السندرة العلوية ٠ ومع أنها لا يحركها دافع فى سياق الرواية ، فان المرء يشعر أنه كان مقدرا أن يوجد هناك ٠

الدرجات التسع والثلاثون (١٩٣٥)

يلجأ الفريد هتشكوك الى الصدفة بطرائق متنوعة . وهو فى الاغلب الأعم ينقض علينا بسلسلة لا تصدق من حوادث الصدفة ، فيحملنا على ارجاء عدم تصديقنا . كثير جدا من حوادث الصدفة يقع لدرجة أن يبدأ المتفرج فى توقع (مع استعداد لتقبل) المصادفة الخرقاء التالية أو عدم الاحتمال الصارخ .

فى فيلم هتشكوك الكلاسيكى « **الدرجات التسع والثلاثون** » ينقذ روبرت دونات من الخطر بسلسلة من الاحداث التى لا يمكن تصديقها سواء من خلال اتكالنا على معرفتنا بالعالم خارج الفيلم أو بما يحدث داخل الفيلم ذاته .

يرحل دونات ـ بعد تورطه فى مقتل سيدة بشقته ـ عن لندن هربا من الاتهامات الزائفة التى توشك أن توجه اليه . ويسوقه هربه الى مكان باسكتلندا سبق أن أخبرته القتيل أن احدى شبكات التجسس اتخذته مقرها الرئيسى . وفى الطريق يصادف مزرعة . ويدعوه الزوجان المقيمان فيها الى ضيافتهما .. وعندما يظهر رجال البوليس تعيره زوجة المزارع معطف زوجها ليتنكر فيه عند فراره منهم . بعد ذلك ، حين يطلق زعيم الشبكة الرصاص عليه ، لا ينقذ حياته سوى كتاب التسابيح الدينية الذى يحمله المزارع فى جيب صدر معطفه . ويخبر دونات البوليس فيما بعد بالملابسات التى أحاطت بمقتل السيدة ، ولكن عندما لا يصدقونه يضطر للهرب مرة أخرى بالقفز من شباك . وفى غمرة الاضطراب الذى يعقب ذلك يهرب دونات بالانضمام الى فرقة جيش الخلاص التى تمر مصادفة بالقرب منه فى تلك اللحظة بالضبط . ثم يتملص دونات خلسة من طابور الفرقة داخل حارة تقوده مباشرة الى قاعة مؤتمرات حيث يحسبه الحاضرون خطأ أنه الخطيب الذى تأخر عن موعده .

يرتجل دونات خطبة يدخل أثناءها رجلان وامرأة من أعضاء شبكة الجاسوسية . ويتظاهر الرجلان باتصالهما بالبوليس ولكن ما ان يلقى به ـ أى دونات ـ داخل سيارتهما ، حتى يكتشف شخصيتهما . ومرة أخرى تسارع الصدفة الى نجدته . هذه المرة فى هيئة غلالة ثقيلة من الضباب وقطيع كبير من الغنم يسد الطريق أمام السيارة تماما فى الوقت المناسب الذى يسمح بهرب دونات .

ورغم أن هتشكوك يكوم هذه المصادفات واللا احتمالات ، فانه يخفف الى حد ما من احساس المتفرج بالشك وعدم التصديق حتى يحفظ الفيلم

من التدهور الى هزل محض · وكثيرا ما يعمد الى اخفائها عن انتباه المتفرج· اذ فى المشهد الذى ينقذ كتاب التسابيح فيه حياة دونات ، يكون الفاصل الزمنى بين استلام المعطف وفرصة انقاذه لحياته كبيرا ، ولم يتم الافصاح عن دور الكتاب الدينى الا بعد فوات وقت كبير من اطلاق الرصاص عليه·

ومنذ أن يلقى دونات بنفسه من نافذة مركز البوليس ، يزيد هتشكوك من سرعة الحدث باطراد ، تاركا للمتفرج فرصة ضئيلة يتأنى عندها ويتأمل استحالة حدوث هذا كله ·

وهناك أيضا تكنيك اخفاء آخر عند هتشكوك هو الهاء المتفرج · فبينما يحاول أفراد شبكة الجاسوسية دخولهم غير المعقول الى قاعة المؤتمر يلهى انتباه المتفرج عن دخولهم بمحاولات دونات المتعثرة لارتجال خطبة ·

خاتمـــة :

تقتصر مبادىء أرسطو لتصوير أحداث الصدفة على بعض عناصر العمل الفنى فحسب · وعند تطبيقها على الفيلم تصبح فعالة فقط بالنسبة لخصائص الفيلم الصوتية/المرئية · وحينما يستغل فيلم قدرات المجال السينمائى المؤثرة لكى يمنح متفرجيه احساسا بمواءمة أحداث الصدفة أو يحدث رد فعل يعدهم لتقبل المصادفات ، لا تصبح نظرية أرسطو صالحة تماما ·

وفى امكان أى فيلم أن يخلق واقعه الخاص به · وهو يفعل ذلك بأن يولد فينا ما يمكن أن نسميه بالمعتقدات أو التوقعات أو ردود الفعل الداخلية · ويفسر المتفرجون حدثا أو واقعة ما على أنها واقعية أو غير واقعية داخل عالم الفيلم بناء على الصلات القائمة بين العناصر المرئية والصوت وأحيانا أيضا بناء على رد الفعل الذى يخالجهم ازاء ما يرونه ويسمعونه ·

والتقاليد المتعارفة التى يعتمد عليها المخرج لا يخلقها الفيلم ذاته تماما · وانما هى بالأحرى من مهام تجربة المتفرج ·

٧ ـ عدم اليقين فى السينما

رأينا أن تصنيف الوقائع والاحداث والشخصيات والمواقف الى ما يعد واقعيا أو غير واقعى أمر أساسى فى خبرتنا بالافلام السينمائية · وفى السيريالية السينمائية يترك المتفرج عن عمد غير متيقن مما اذا كانت الوقائع أو الاشياء الموجودة فى الفيلم تؤخذ على أنها واقعية أو غير واقعية·

ولا يعنى عدم اليقين الذى يميز السيريالية السينمائية أنه الغموض· (مفهوم السيريالية الذى نبسطه هنا خاص بعلم الظواهر · وعليه أن يتعامل مع الطريقة التى تبدو بها الظواهر لعين الرائى ، بعيدا تمام البعد عما قد يكون هناك فى الواقع) · فالعنصر الغامض هو ذلك الذى يستعصى تفسيره ، ولكن ليس فيما يخص واقعيته أو لا واقعيته · انه النمط الآخر للمشكلة التى ينخرط فيها السيريالى ·

وسوف نتقصى مؤثر عدم اليقين خلال شتى النصوص السينمائية التى يؤدى وظيفته فيها · وهذه النصوص ، رغم استخدامها بمخرجين سينمائيين استغلوا جميع أنماط الأساليب ، ترتبط نموذجيا بعمل السيرياليين · اذ تشتمل على أحلام وصدف ومصادفات ومطابقات جذرية وتحولات وازاحات وتغيرات فى الهوية ·

ما يزال لوى بونويل أحد المشتغلين العظام بالسيريالية فى السينما. ويمتد عمله المرموق من عهد السينما الصامتة عندما صنع فيلم « كلب اندلسى » (١٩٢٩) بالتعاون مع الرسام السيريالى سلفادور دالى الى وقتنا الحاضر . وما يزال احد المخرجين البارزين فى العالم . وفى أفلام بونويل نجد الحلم أو الحلم الظاهرى هو الوسيلة المتكررة التى تحمل العنصر السيريالى .

حسناء النهار : (١٩٦٧)

كان من الممكن فعلا أن يكون فيلم « **حسناء النهار** » كله حلما ، لولا أن المتفرج يواجه بهذا الاحتمال فى المنظر الاخير فقط . والى أن نصـــل اليه ، يبدو الفيلم كأنه رواية صريحة مباشرة لأحداث تقع فى حياة سيدة متزوجة من سيدات الطبقة الراقية تقضى سحابة يومها كعاهرة .

ويبدو أن المشهد الافتتاحى يصور الأحداث التى يراد أن تؤخذ على أنها واقعية . اذ بينما يستقل الزوج (جان سوريل) وزوجته (كاثرين دينيف) عربة تجوس بهما أرجاء غابة بولونيا ـ يتحدثان بهدوء عن مشاعرهما تجاه كل منهما الآخر . وفجأة يأمر سوريل بوقف العربة . ويطلب ربط دينيف فى شجرة ليلهب سائقوه جسدها بسياطهم . وبعدئذ يقول لتابعه : « انها ملكك الآن » وعندما يتلمسها الخادم ترمقه باشمئزاز ومتعة . وحالما يقبل الخادم ظهرها يسأل سوريل من خارج الشاشة : « فيم تفكرين ؟ » تلى نقلة قطع الى لقطة متوسطة القرب لسوريل ، وظهره للكاميرا ، وهما معا فى شقتهما بباريس . تجيب : « كنت أفكر فيك ... فى أمرنا » . ويدرك المتفرج أن هذا المنظر الافتتاحى كان حلم يقظة راود دينيف . وهكذا يخرج المتفرج من المنظر الأول مباشرة بانطباع أن الفيلم قد لا يكون فعلا كما يبدو .

وتتطور الحكاية ، باقتياد دينيف الى ما خور حيث تغدو عاهرة تحت اسم « حسناء النهار » . ويطلق أحد الزبائن ـ المتيمين بحبها ـ النار على زوجها ليتركه بعد ذلك مشلولا .

وقرب نهاية الفيلم يجلس سوريل عاجزا فى كرسى متحرك بحجرة المعيشة مع دينيف . وتظهر لقطة متوسطة القرب دمعة تبرق فوق خده .

ومرة ثانية (كما فى المشهد الافتتاحى) يسأل سوريل زوجته عما تفكر فيه . وتجيبه مرة ثانية : « كنت أفكر فيك » . وعلى حين غرة ينهض سوريل من كرسيه المتحرك ، ويجتاز الحجرة بخطى واسعة ويعد كأسين من الشراب . وتتخلل أصوات أجراس البقر وحوافر الخيل تدريجيا جو المنظر وهما يتكلمان ، ثم تنحسر مفسحة المجال لصوت عربة - نفس العربة التى سمعناها ورأيناها فى المنظر الأول .

ومن المستحيل أن تعرف مقدر ما يسجله الفيلم من أحلام يقظة دينيف ومقدار ما يمكن اعتباره واقعيا . هل كل زيارات دينيف للماخور أو بعضها او لا شئ منها قط تحسب أحلام يقظة ؟ وهل لم يكن زوجها مشلولا ، كما اريد لنا أن نظن ، أو هل كان هو أو كانت هى تتخيل أن فى امكانه السير على قدميه ؟ لقد ترك المتفرج فى ريب من أمره .

نازارين : (١٩٥٨)

وفى فيلم بونويل « **نازارين** » نرى عاهرة ، آندارا ، راقدة فى فراشها بالليل ، تخوض تجربة غير عادية تولد أثر الريبة أو عدم اليقين فى نفوسنا . تقترب الكاميرا منها ثم تقطع على صورة « بورتريه » للسيد المسيح . كان البورتريه عندما شوهد من قبل ، تصويرا تقليديا معهودا ، والآن يبين مسيحا يبتسم ساخرا . ثم نقلة قطع تعود بنا الى آندارا ، وعندما تتقهقر الكاميرا فى خط مستقيم مبتعدة عن سريرها ، ينشأ ايقاع جديد أسرع . نسمع صرخة من خارج الشاشة ونرى آندارا تغطى وجهها ... تشخص ببصرها ناحية مصدر الصرخة ، مجفلة من تباريح الالم الذى يبدو أنها تعبر عنه . تحملنا نقلة قطع الى الخارج فى نور الشمس الساطعة حيث مصدر الصرخة المتوجعة : طفل صغير تضربه أمه على كفله بعنف . وفى اللقطة التالية ، تنهض آندارا من سريرها الذى يغمره الآن اشعة شمس الصباح . يمر رجل أعمى على الأم وطفلها الذى كانت تضربه منذ لحظات ويدق على باب المبنى الذى تقيم به آندارا . وتعقد هذه الحركة الصلة الطبيعية بين صرخة الطفل والحجرة التى سمعت آندارا الصرخة فيها .

وتخلق اضاءة المنظر المتقلبة نوعا من عدم اليقين . فاذا أخذ المتفرج استجابة آندارا لصرخة الطفل بتلقائية طبيعية ، فهى اذن قد استجابت ليلا لحادثة وقعت أثناء النهار - وهذه استحالة ، تقتضى أن يعتبر المنظر

غير واقعى · أما اذا اعتبر المتفرج - من جهة أخرى - أن الصرخة التى تستجيب لها آندارا كانت فى حلم يراودها ، فتلزمه اذن المهمة المستحيلة لتفسير لقطة الطفل الباكى فى وضح النهار ·

تريستانا والفراولة البريه (١٩٧٠) - (١٩٥٧)

تستغل الاحلام لخلق تأثيرات سيريالية مماثلة فى فيلم بونويل « تريستانا » ·

فى فيلم بونويل تتخيل البطلة ، تريستانا ، رأس الوصى عليها كأنه اللسان الدقاق فى جرس الكنيسة · ومن هذا المنظر ، يجرى القطع فجأة على حالة استيقاظها فى سريرها ، ليعترى المتفرجين شعور بأنهم كانوا يشاهدون حلما من أحلام تريستانا · على كل حال ، مادامت لا توجد نقطة ابتداء مميزة للحلم فان المتفرج يتساءل متعجبا أين بدأ · وفضلا عن ذلك ، لا يتطور المنظر على طريقة الاحلام ·

والعكس تماما يحدث فى فيلم برجمان « **الفراولة البرية** » - أعنى أن ما يتراءى أنه حلم يتضمن بداية ولكن بلا نهاية ·فالشخصية الرئيسية فى الفيلم ، ايزاك بورج وهو أستاذ جامعى عجوز ، فى طريقه الآن الى « لوند » حيث من المقرر ان يتسلم جائزة تقديرا لعمله المتميز · وتتسم رحلته بالانفصام المكانى · اذ تكثر نقلات القطع التى ينعكس فيها اتجاه الكاميرا الأمر الذى يجعل المتفرج عاجزا عن تخيل مكان متماسك مترابط·

ويبدو ان بورج يراوده حلم اليقظة فى منظر يتوقف فيه عند مهد طفولته · هناك مؤشرات تقليدية لحلم يقظة سينمائى : فالاضاءة تكتسب مظهر التعريض المفرط للنور ، وأعالى الشجر تهتز فى بطء · والسحب تسبح عاليا فى الفضاء ، وتبدو هيئة ايزاك تأملية مستغرقة · ومع بقائه رجلا عجوزا ، يجوس متنقلا بين الناس وأحداث طفولته ··· يتكلم مع فتاة تدعى سارة افتتن بها فى شبابه ، ويبدو أن هاتيك الأحداث الغريبة الشاذة ينبغى أن تؤخذ على أنها جزء من حلم يقظة ·

ومع ذلك ، يتقوض هذا التأويل عندما يخرج بورج فى نهاية المشهد من المنزل مباشرة الى الوقت الحاضر دون تحول يمكن ادراكه أو تمييزه· ويلوح أنه عاش فى حلم يقظة له بداية ولكن بلا نهاية ··· وتتقوض الثقة فى تأويل حلم اليقظة أكثر من ذلك : اذ بخروجه من الماضى مباشرة الى الحاضر يقابل الرجل العجوز سارة أخرى ، سارة الحاضر · وتلعب

دورى سارة الماضى والحاضر نفس الممثلة ، لتزيد من حــيرة المتفرج فى الكيفية التى يفرز بها حقيقة اندماج بورج فى ماضيه • ويؤدى تراكم اللقطات العكسية ولعناصر المتضاربة غير المترابطة الى مزيد من ارتياب المتفرج فى فهم تصرفات ايزاك ، حيث لا توجد نهاية لنحلم وربما لم يوجد حلم على الاطلاق •

ولا يستطيع من يشاهد هذه الاحلام فى أفلام بونويل وبرجمان أن يصدق أن رأس الوصى كانت فى الحقيقة اللسان الدقاق لجرس او ان ايزاك بورج استطاع السير بدنيا فى ماضيه . ولا يمكن لأى من هذين الجزءين أن يدرج ببساطة فى طائفة الأحلام • ولأن « الأحلام ليس لها بداية ولا نهاية ، فقد يظن المتفرجون أن المراد اعتبارها أشياء ربما أمكن حدوثها • وردود الفعل المتناقضة هذه توازن بعضها البعض لتدع المتفرج غير موقن من كيفية الاستجابة لها •

الصدفة فى السينما السيريالية

تستخدم الصــــدفة فى الفيلم السيريالى لتســـتحدث توازنا بين المعتقدات الخارجية والداخلية • فالوقائع التى يعتقد المتفرج أنها لن تحدث بمنطق معتقداته الخارجية ، تحدث فعلا فى الفيلم • وهى بذلك تناسب توصيف وقائع الصدفة التى نوقشت فى الفصل السابق • ومع ذلك وعلى خلاف الحالات التى نوقشت هنا ، فان حدوثها فى الفيلم السيريالى لا تمهد له تطورات داخل عالم الفيلم ، ومن المستحيل التعرف عليها بأنها واقعية أو غير واقعية داخل ذلك العالم • ونتيجة لهذا ، عندما تحـــدث وقائع الصدفة هذه يتولد مؤثر عدم اليقين •

الملاك المهلك : (١٩٦٢)

يأتى واحد من أروع المؤثرات السيريالية عنـــد بونويل فى فيلم « **الملاك المهلك** » اذ نرى فيه الضيوف المدعوين لحفل العشاء يتوجهون الى صالون المضيف حيث يجدون أنفسهم عاجزين عن الانصراف من المنزل • وتمضى الأيام • ولا يستطيع الأحباء ولا الموظفون العموميون ولا المتفرجون ولا غيرهم من خارج المنزل الدخول اليهم • وفى لحظة ما يدركون أنهم بمحض الصدفة قد عادوا جميعا الى مواقعهم التى احتلوها حينما ابتدأ حبسهم الغريب • ويقترح أحد الضيوف أنه لو عزفت السيدة التى كانت تضرب على البيانو ساعة حبسهم بمثل ما كانت تعزف وقتذاك تماما فسوف

يطلق سراحهم · وتعرف السيدة ، واذا بإيمان الضيوف بسلطان هذه الحيلة يحررهم من ربقة الحبس الذى وقعوا فيه ·

ويشكل تبرير الضيوف لانفسهم ولكل منهم الآخر أسباب بقائهم فى حفل العشاء عنصرا هاما فى التأثير السيريالى للفيلم · اذ بفعلهم هذا ، تزداد شكوك المتفرج حول الكيفية التى يتصور بها وقوعهم فى المأزق ـ فنحن بمنطق معتقداتنا حول الحافز الانسانى ، لا نستطيع أن نحسب العجز الجماعى الذى أصاب فى آن واحد هذا الجمع الكبير من النـــاس فأقعدهم عن مغادرة الحفل أمرا واقعيا · فنحن نعلم أنه لا يمكن أن يحدث خارج عالم الفيلم · ولكن الأسباب التى يبرر بها كل ضيف بقـــاءه فى الصالون هى فى ذاتها ولذاتها معقولة بدرجة كافية · ان الفيلم يتحـدى معتقداتنا · ولان تصرفات شخصياته ـ بغض النظر عن حبسها ـ يمكن اعتبارها طبيعية فان المتفرج ميال الى التفسير القائل بأن الحبس فى عالم « الملاك المهلك » واقعى ··· بيد أن اعتقاد الضيوف السخيف بأن قيد حبسهم يمكن فكه بعودة جماعية متزامنة الى سابق مواقعهم فى الغــرفة يبدو لا واقعيا جدا بحيث يترك المتفرج وهو لا يدرى ماذا يظن ·

رضيع روزمارى (١٩٦٨)

يبدو فيلم رومان بولانسكى المعد عن كتاب ايراليفين « **رضـــيع روزمارى** » معقودا برباط مصادفة اثر مصادفة · ولكن اذا أخذ المرء الفيلم كوصف واقعى لفن السحر فليس ثمة مصادفات · أما أية وجهة نظـــر بالضبط سوف يتبناها المتفرج فانه يستحيل تحديدها ·

تنتقل روزمارى وزوجها الى شقة سكنية جديدة · انها حامل وينصح الزوجان القاطنان فى الشقة المجاورة لها باستشارة طبيب ولادة معين · وبما أنه يلبس تعويذة ذات أصل تانيسى ترتبط ـ كما قرأت ـ بالسحر فان الشكوك تساورها ·· وفى كابوس يعقب ذلك يتحول زوج روزمارى الى شيطان يغتصبها على مرأى من جيرانها أولئك · وفى وســـط الحلم تصرخ : « ليس هذا بحلم ، أنه حقيقة » · وفى صبيحة اليوم التالى تجد علامات على جسدها يعترف زوجها بانه هو الذى رسمها أثناء نومها ·

أخيرا تشعر روزمارى بأن حياتهـا فى خطر فتهرب · وبينما هى تحاول فى يأس أن تتصل تليفونيا بطبيب تثق فيه · يظهر أمامها رجل يشبه ذلك الطبيب الذى تخشاه ·

ويتعين على المتفرج ان يقرر كيف يرى أحداث « الصدفة » هذه : هل روزماري مخدوعة ، وهل تلك الأحداث مجرد مصادفات ؟ هل هناك جيران لها ينزلون بها كل هاتيك النوائب ، ولكنهم لا يملكون قوة خارقة ؟ هل يمارس جيرانها وزوجها جاي حقيقة اعمال السحر ؟

لقد بنى الفيلم بحيث لا يظفر اى من هذه البدائل بأفضلية في تجربة المتفرج بالفيلم ٠ وانما يترك المرء في حال من عدم اليقين الذى تتميز الافلام السيريالية بتوليده ٠

المطابقات والتحولات في العمل السيريالي

يؤثر السيرياليون وسيلة استخدام المطابقات التى تتصف بالغرابة والتى تصدم المشاعر أحيانا ٠ ويتحقق هذا عادة بوضع شيء ما في غير موضعه المناسب وبذلك يحيل واقع الأشياء والاحداث اشكالا محيرا ٠

وتشتمل افلام بونويل على أمثلة عديدة لاستخدام هذه الوسيلة ٠ في فيلم « **الملاك المهلك** » نرى شابا مرتديا سترة المساء السوداء يحلق ساقيه العاريتين بموس حلاقة ، ومخالب دجاجة تسقط من حقيبة يد سيدة واقفة في منتصف صالون المضيفة الأنيق ، وفي فيلم « **الفتوات** » (١٩٥٠) تتواجد الحمير أو الدجاج أو الحمام دون سبب مفهوم كلما وقعت أحداث جسام ، وفي فيلم « **فيريديانا** » (١٩٦١) نجد وليمة لا تصدق لجماعة الشحاذين يمارس خلالها المشوهون فنون اللهو والعربدة على الأنغام الرفيعة لمعزوفة هاندل « المسيح » ٠

فيلم « كلب أندلسي »

يستخدم فيلم بونويل « **كلب أندلسي** » المطابقات والتحولات (التى ينقلب فيها الشيء الى شيء آخر) بتوسع شامل ليخلق خاصيته السيريالية ٠ وأشهرها وأشدها اثارة للمشاعر هو المشهد الذى مثل فيه بونويل نفسه ٠ اذ يقف فيه أمام نافذة يشحذ شفرة الموس ٠ وتغطى سحابة عابرة وجه القمر ٠ ثم يشق بحد الموس عين امرأة ليفتحها ٠ ويتحول المزاج النفسى من السكينة الى الرعب ٠ وتطابقت أشكال مرئية مماثلة – جسم رفيع يشق آخر مستديرا – كأنما يمكن اعتبارها متكافئة ٠ والصلة بين الصورتين تجريدية جدا بحيث يجد المتفرج من العسير عليه أن يتعرف على طابع الفيلم ٠ هل هو مجرد سلسلة من الصور ذات رباط شاعرى أو هل المراد أن تؤخذ أحداث الفيلم بطريقة ما أخرى ؟

وتقدم البقية الباقية من فيلم السبع عشرة دقيقة مواقف مماثلة ٠٠ وتتأسس بنية ذات نزعة طبيعية ، يعقبها شيء يبدو أنه في غير موضعه ويفرض تحولا ٠ تبدو احدى الشخصيات عـــادية تماما الى ان تزحف الحشرات فجأة خارجه من ثقب في يده ٠ ولكي يضاعف من صـــعوبة التعرف على طبيعة الموقف بالنسبة لواقع الفيلم ، تعرض اليد في لقطة مقربة فنرى أنها مجرد دعامة خشبية ٠

وفى منظر آخر يتودد رجل فى جرأة الى امرأة ٠ تتقهقر عبر الحجرة وتمسك بمضرب تنس وتشهره فى وجهه كسلاح ٠ وفى تظاهره بالبحث عن شيء يلتقط الرجل طرفى حبل من على الأرض ويشرع فى جذب شيء ما خارج الشاشة بجهد بالغ ٠ وتعبر المرأة ـ وهى تنظر خارج الشاشة ـ عن هلعها لما يجذبه ٠ وفى النهاية نرى ما يكونه : آلتا بيانو ضخمتان تنسدل عليهما جثتان عفنتان لحمارين ٠ ويقبع قسيسان أســـفلهما ، يتلوان صلواتهما ويسمحان لنفسيهما بأن يجرا طوال هذا الموكب المرعب٠ وعلى حين غرة يتغير مزاجهما النفسى من اللامبالاة الى الارتياع ٠

ان التغيير الذى يجلبه المنظر فى نغمة الفيلم والمطابقات الشاذة التى يجسدها تتركنا جميعا حائرين ٠

والزمن فى « **كلب اندلسى** » غريب وغير مفهوم أيضا ، حيث لا يوجد تطور خاضع للتسلسل الزمنى ٠ فمـــن المنظر الأول ، ننتقل قدما الى « ما بعد ثمان سنوات » ثم نرتد الى « ما قبل ست عشرة سنة » ٠ ويحدث الفصل الختامى « فى الربيع » ٠

وفى احدى المناسبات يفتح باب شقة سكنية على المحيط ، ولكـــن الشقة رؤيت عالية تطل على شارع ٠ فهل تؤخذ وقائع الفيلم على أنهـــا واقعية على نحو ما ؟ هل هى رؤى حلم يراود شخصا ما ؟ هل تؤخذ على أنها تجريدية محض ؟ لا ندرى ٠

أرض بلا خبز (١٩٣٢)

فيلم بونويل هذا تسجيلى سيريالى رغم ما يبدو فى ذلك من تناقض فهو يسجل حياة قوم يسمون بقبيلة الهيردانو الذين يعيشون فى فقـــر مدقع بمنطقة نائية من أسبانيا ٠ وتتجلى طريقة الفيلم لعمل المطابقات والتحولات أساسا فى العلاقة القائمة بين العناصر المرئية والتعليق ٠

المعلق هنا يمثل ثقافة الغرب المتمدين · وتعكس تقييماته لثقافة الهيردانوويين « البدائية » تحيزه الثقافى · اذ يخبرنا بأسلوب المتفضل المتعطف كيف تشبه عادات الهيردانو ومشغولاتهم اليدوية تلك التى كانت عند أسلافه · ويلاحظ كيف يبين الورق المقصوص وأغطية الأوانى تذوقا فطريا للتصميم الداخلى · ويصف أدوات الزينة التى ترتديها الطفلة فى احتفال دينى بالغرابة والبربرية · وفى نهاية الفيلم ، يشير المعلق الى انه ترك ديار الهيردانو الى غير رجعة ، وهو تصرف يلخص مدى تورطه فى شئون وضعهم ·

وللموسيقى الخلفية علاقة مشابهة بأولئك الهيردانوويين · اذ تصاحب انغام « السيمفونية الرابعة » لبرامز مناظر البؤس والفاقة · وحين تتضافر مع موقف المعلق ، تعكس بمنتهى الحيوية ثقافة صفوة مستنيرة لا تعبأ مثقال ذرة بمحنة التعساء المناكيد · وفوق ما تمثله الموسيقى الخلفية بمطابقتها مع وضع القبيلة ، فانها متنافرة فى أن ذرواتها لا تتلاقى مع المناظر والأحداث المعروضة · فبينما يتنامى بناء الموسيقى ويتعالى الى ذروة سامقة لا تتنامى العناصر المرئية ولا تبنى شيئا · وبعض لا تزامنية الموسيقى مع العناصر المرئية ملحوظ جدا بحيث تصبح المناظر معه فكاهية · والفيلم يبلغ فى غرابته حدا نشعر عنده أنه قد يليق بنا أن نضحك حتى فى جو البؤس والتعاسة الذى نراه أمامنا ·

وفى مناظر عديدة ، يصف المعلق وتصور الكاميرا الظروف الفظيعة المرعبة التى يعيش أهل القبيلة تحتها · وفى مناظر اخرى يسرد المعلق ببساطة حقائق عن المنطقة « اثنتان وخمسون بلدة يقطنها ثمانية آلاف نسمة » · « نستطيع ان نصنف مائتى نوع من الأشجار » · وافتقاره الى طلاوة التعبير فى وصف هذه الأشياء المختلفة جدا مزعج · فالمتفرج يتوقع شيئا من التنويع فى التعبير ولكنه لا يظفر به · وفى أحد المواضع يحكى المعلق عن فتاة باحدى بلدان القبيلة تمرض وتموت · وتصدم لهجته الفاترة غير المتعاطفة كلية مشاعر المتفرج بتنافرها مع الموضوع المطروق ·

يتناول بونويل ببراعة معالم البيئة ليجعلها تبدو أكثر بشاعة مما هى عليه · ومن المفترض أن يعرض بلهاء القبيلة فى بيئتهم الطبيعية واكنا نشعر أن الواقعة بكاملها « ممسرحة » لتصويرها بالكاميرا · تصاد عنزة ويطاح بها أسفل ربوة عالية لكى « يصور » كيف تنزلق الماعز أحيانا الى حتفها المحتوم من فوق الروابى · ويغلب على عمل الكاميرا طابع الهواية

ولكن بونويل مخرج ماهر ، ولذا يتعين على المرء منا ان يعتقد أن التصوير السيىء متعمد ٠

وتغدو التحولات سمة هامة للفيلم عن طريق تركيبة بونويل المسماة « أجل - ولكن » ٠ التى ذكرها كثير من المعلقين على الفيلم ٠ اذ فيها يكشف المعلق والكاميرا شيئا مريعا يخص قبيلة الهيردانو ٠ ثم يقدم الينا قبس من امل ٠ وعندما نستكين الى ترقب بعض التحسين أو الخلاص يتغير الموقف ونجد أنه أسوأ مما كنا نعتقد ٠ على سبيل المثال، قيل لنا ان معشر القبيلة تلدغهم الأفاعى السامة ولكن لدغاتها غير مميتة ٠ ثم نعلم بعدئذ أن العقاقير التى تستعمل لابطال اثر السم مميتة أحيانا ٠ ويخبر المعلق المتفرجين أن أهل القرى يكادون يموتون جوعا فى الشتاء ولكنهم عند قدوم الربيع ، يجدون ثمار الكرز البرية ليأكلوها ٠ ثم يتبين بعد ذلك أن تلك الفاكهة تصيب الناس بمرض الديزنتاريا ٠

ان تراكم المطابقات المروعة غير المفسرة للعناصر المرئية والتعليق ونزعة المخرج ، والتحولات التى توفرها تركيبة « أجل ولكن » تحيل المتفرج فى النهاية عاجزا عن الشعور بشىء تجاه أحداث الفيلم ٠ هل الأمور حقيقة على هذا النحو فى ديار الهيردانو ، فى حين أن بعض الوقائع « ممسرحة » بوضوح لصالح الكاميرا ؟ وماذا يراد عمله بشأن التنافرات؟ ولماذا يكون الفيلم حافلا بالتكرار الرتيب الى هذا الحد ؟ واذا افترض أن الفيلم يعرض لا مبالاة حضارتنا بمعاناة الآخرين ، ألا ينبغى أن يجعلنا نشعر بشىء ، بدلا من أن يبلد الشعور فينا ؟ ان سيريالية الفيلم لها موقعها المحورى فى هاتيك الأسئلة الاشكالية المعقدة ٠

الفتوات :

تتمثل المطابقات المروعة فى « **الفتوات** » عندما تهاجم العصابة الرجل الأعمى ٠ ويؤكد بشاعة المنظر بقوقأة دجاجة ملاصقة لوجه الرجل وهو راقد على الأرض ٠ وجدير بالذكر أن آلة موسيقية معينة تنوب عن صوت الدجاجة هناوفى المواقف المتأزمة طوال الفيلم ٠ فهى تستعمل عندما تضرب والدة بدور ديكها المشاكس وسائر دجاجها ، وعندما يلقى بدور بيضة فى وجه الكاميرا أو يتعارك مع بعض الأولاد ، أو يضرب دجاجة حتى الموت ، وعندما يقتل جايبو زميله بدرو فى « السندرة » ٠ وفى هذا المنظر الأخير تخطو دجاجة على وجه بدرو الميت ٠

ومثل هذا البديل الموسيقى يؤتى أثره فى استبعاد أفعال الدجاج من نسيج الفيلم النازع الى الطبيعية ·ولسنا على يقين مما اذا كنا ننظر الى هذه الأفعال على انها واقعية أم غير واقعية · ومع أن هذا الأثر ربما يعمل على مستوى لا يكاد يحس فان أهميته لا ينبغى التهوين منها . خصوصا وان الفيلم من جهه أخرى نابض بواقعيته الصارمة ·

وعلاوة على استعمال الصوت بتلك النزعة اللاطبيعية ، تكون نسق من تداعى الأفكار حول الدجاج يلعب دورا محوريا فى خلق مؤثر عدم اليقين · فالمتفرج لا يدرى ان كان للدجاج (والحيوانات عموما) صـلة سببية ببعض أحداث الفيلم · وهناك صور عديدة تبين تداخل الحيوان فيها : نرى الأعمى يحك ظهر امرأة بحمامة ليشفيها من الألم الذى يعتريه وفى « السندرة » تنبه الدجاجات المقوقئة جايبو الى وجود بدرو ، وبذلك تؤدى دورا فى مصرعه على يد جايبو ، ويطل حمار من شباك منزل ميشه وكأنه يستدعيها الى حيث يرقد بدرو ميتا ، ويمـر كلب شريد بتباطؤ وغموض يثير الرهبة محاذيا امتداد شعاع من نور يسقط عبر جسد جايبو المحتضر · فالحيوانات موجودة فى مطابقة مـع أحـداث الفيلم الجليلة الحاسمة ، وعلى المتفرج أن يربط بينها بطريقة او بأخرى ·

استراحة (١٩٢٤)

شأن فيلم (كلب أندلسى) ينبنى فيلم رينيه كلير « **استراحة** » بأجمعه على مطابقات وتحولات مروعة · وقد وصف الفيلم بأنه تمرين فى الحركة الخالصة ·

يرى المرء فى مناظره الافتتاحية مشاهير العصر فى الفنون بفرنسا (من بينهم الفنانون مان رى ومارسيل ديشامب والمؤلف الموسيقى اريك ساتى) وهم يلعبون الشطرنج فوق مبنى عال ويصطادون الطيور فوق ناطحه سحاب · وقد أضافت ألفتهم لدى جمـاهير المتفرجين الأوائـل (كفنانين لا كممثلين) الى تنافر الموقف · أما بالنسبة للمتفرجين الذين جاءوا بعد ذلك ، فان المطابقة أمر جوهرى الى درجة كافية دون التعرف على الشخصيات الشهيرة · والى جانب مطابقة الرجال وهم بملابس الصيد مع قمة ناطحة سحاب ، نرى بيضة نعامة معلقة على نافورة ماء ، ومدفعا ذاتى الحركة على ما يبدو فوق الشاشة ليستقر فى النهاية مصوبا فوهته الينا مباشرة ·

ثم تحدث تغييرات مفزعة بعد ذلك · يتجسد ميدان الكونكور بباريس على لوحة الشطرنج ، وتبقى بيضة النعامة معلقة فى الهواء بعد أن أغلقت نافورة الماء ، وتتكشف ملامح بالبرينا راقصة ، معماة الوجه فى بادىء الأمر ، لتبدو فى ماكياجها فى هيئة رجل ذى لحية ، وتصبح البيضة هدفا للصيادين تنقلب بعده عشر بيضات فوق عشر نافورات ·

وموقع احداث الفيلم عبارة عن مشهد جنازة غير وقورة بدرجة لافتة للنظر · اذ تحتشد فيه الجماعة ـ وقد ارتدى أفرادها الملابس البيضاء ـ لتشييع جنازة أحد الصيادين الذى قتل عن غير قصد · واكتست عربة الموتى التى يجرها جمل بشرائح فخذ الخنزير وسلاسل الورق واعلانات الدعاية · ويأكل النائحون أكاليل الجناز المتدلية على جانبى العربة · وينثرون حب الأرز حين تسير العربة · ثم تنفصل عن الجمل وتبدا فى المسير وحدها بينما المشيعون يجدون فى اثرها · وتتراوح ملاحقة العربة بين الحركة السريعة والبطيئة مع بعض لقطات المتابعة · وتتداخل بالقطع لقطات قطار أفعوانى (كالذى نراه فى مدينة الملاهى) ويسقط النعش من فوق العربة وتنهض منه الجثة بمعجزة · وفى زى الساحر المشعوذ يظل الصياد يلوح بعصا سحرية الى أن يختفى كل شخص فى موكب الجنازة والملاحقة عن العيان · تتلاشى الصورة أخيرا وتظهر كلمة « النهاية » ملونة على ورق معلقة أمام الكاميرا · وينساق المتفرج الى الاعتقاد بأن الفيلم انتهى ، ولكن يحدث بتر أخير فى توقعاتنا حينما يقفز رجل من خلال الورقة (حاملا معه كلمة « النهاية ») بحركة بطيئة ، ثم تتبعه شخصيات الفيلم · وبهذا ينجز التحول بنجاح حتى بلغ نهاية الفيلم ·

أورفيوس (١٩٥٩)

تحفل أفلام جان كوكتو بالمطابقات والتحولات المروعة · وينبثق فيلم « **أورفيوس** » ـ وهو أهم انجاز له فى مضمار السينما ـ من أسطورة أورفيوس القديمة ، وهو الذى يلهى حاكم العالم السفلى (هاديس) بموسيقاه لكى يسترد زوجته المتوفاة أوريديس ·

يصور فيلم كوكتو غرام شاعر محدث هو أورفيه (جان ماريه) بكل من أوريديس والأميرة (ماريا كازاريه) وهى شخصية من شخصيات الموت حببتها زياراتها المتكررة لهذا العالم بالعواطف البشرية · وعلى هذا

تستطيع أن تبادل أورفيه غرامه وتشعر بالغيرة عليه ـ مما دعاها الى قتل أوريديس . وحينما ينزل أورفيه الى العالم السفلى باحثا عن أوريديس يبحث أيضا عن الأميرة . واذ يقتل أورفيه فى عراك . يسترد حياته ثانية على يد الأميرة وسائقها ايرتبيز .

وباعتبار الفيلم أسطورة تليدة غرست بتمامها فى أرض الحاضر ، فانه يمثل تحولا واحدا شاملا . وليست الأميرة هى الشبح المخيف فى فيلم برجمان « **الختم السابع** » وان كانت فى كل جزء منها تنتمى للعالم الآخر . ومع أنها تتشح بالسواد الرمزى ، فان جمالها يستر رهبة الموت . وتعبر مقتنياتها وحاشيتها تعبيرا قويا عن وجودها فى هذا العالم . فهى تقود سيارة رولزرويس ويصحبها جلادون ـ فى زى رجال الشرطة ـ وهم يركبون دراجاتهم البخارية ويحملون بنادقهم الآلية .

والتحول كذلك أداة للفكرة الرئيسية المتواترة حينا بعد حين . فالشخصيات تمر من خلال مرآة سحرية الى داخل « المنطقة » ـ العالم الآخر ـ حيث يمكن أن تحدث المعجزات . والحدود بين العالمين غير واضحة المعالم . تموت الشخصيات وتتجول (فى المنطقة) حية .

يذهب أورفيه الى العالم الآخر دون أى تغير ملحوظ ، صانعا تشكيلة متجانسة من العالمين تتسبب فى نشوء مؤثر عدم اليقين . ولا يمكن أن يؤخذ العبور من عالم الى آخر ببساطة على أنه تحول ـ كأنه انتقال بين ما هو واقعى وما هو غير واقعى . فنحن لا ندرى ما يفترض أنه واقعى : كلا العالمين ، أو لو أحدهما فأيهما . وتستحدث المطابقات الشاذة المحيرة التى يخلقها تقديم رسل الموت فى موزركشات عصرية ـ نوعا مماثلا لتشكيل العالمين . وتكون الاستجابة الطبيعية عند المتفرج فى اعتبار الحدث الجارى امام المرآة وخلفها واحدا فيما يتعلق بحقيقتهما مهما تكن تلك الحال .

رجلان ودولاب الملابس : (١٩٥٨)

يزخر فيلم رومان بولانسكى الباكورة « **رجلان ودولاب الملابس** » بتنويع كبير من المطابقات التهكمية . وتكمن ديناميكية الفيلم فى أنه يجعل المتفرج دائما يبدل فى وجهة نظره . فهو يفتح على رجلين يجاهدان للخروج من البحر حاملين دولابا ضخما للملابس بمرآة على أحد جوانبه . وهذه الحال الظاهرية للخيال تجافى الطريقة المقصودة التى يسيران بها هنا وهناك بحملهما الثقيل . فمن البدء يلوح من المعقول أن تؤخذ

تصرفات هاتين الشخصيتين فى عالم هذا الفيلم على أنها واقعية . فالاثنان يحملان الدولاب فى كل مكان وسائر الشخصيات الأخرى تتقبل وجوده : اذ فى أحد المواضع يتحقق أحد الرجال من شكله فى مرآته .

ومع ذلك ، يتمزق هذا النوع من النسيج المتسم بالطبيعية فى المشاهد التالية . ويغدو واضحا أن جلائل الأمور تحدث حيثما يمر هذا الدولاب .

وفى مطابقة مذهلة على وجه الخصوص ، نرى الرجلين يحملان الدولاب فى منظر طبيعى ، وعن كثب يضرب رجل حتى الموت . وفى مطابقة أخرى ، ينشل أحد الشخوص خلسة ما فى جيب آخر أثناء مرور الدولاب . كما تعمل الازاحة عملها فى هذا المنظر أيضا : فالموسيقى التى ظلت تعلق بسخرية على مجريات الحدث كله يستأنفها النشال فى هذا المنظر حين يصفر بفمه اللحن الأساسى للموسيقى الخلفية .

وفى أحد المناظر نشاهد ما يشبه سمكة فى السماء . ثم تكشف الكاميرا لنا أخيرا أننا نشاهد صورة معكوسة فى مرآة الدولاب . هذه المطابقة للسمكة والسماء والتحول من المظهر غير الواقعى والى الانعكاس الواقعى يجعلنا نقف قليلا لنتساءل عن الواقع الحقيقى للفيلم .

وفى النهاية ، بعد أن أصبح المتفرجون فى حيرة تامة ـ فيما اذا كان يراد للرجلين ودولابهما أن يكونوا واقعيين أو خياليين أو رمزيين كلية أو وسائط الشر الذى يعقب مرورهم ـ يسير الرجلان بشكل طبيعى تماما عبر شاطىء بحر (حيث أقام طفل منظرا طبيعيا جيد التنسيق لقلاع من الرمل) ويعودان الى البحر . وهكذا تتلاحم كافة عناصر التأويلات المتصارعة فى منظر واحد . وتوحى صفة الطبيعية فى الرجلين بالنسبة لدولاب الملابس وبيئة الفيلم المحيطة بأن ما يفعلانه حقيقى داخل عالم الفيلم . وتوحى عودتهما الى البحر بأنها رواية خيالية . وحملهما الدولاب عبر المنظر الطبيعى المنسق جيدا قد يدل على تأويل رمزى (عدم الالتزام فى عالم يسوده الالتزام ـ فى المدينة وعلى منظر القلاع الرملية المنسق جيدا الذى صنعه الطفل) . كل هذه التأويلات بما لها من قوة متساوية ـ تترك المتفرج عاجزا عن الاختيار من بينها . وهكذا ، يعمل الكثير من الأدوات المفضلة لدى الفنان السيريالى ـ كالتحولات والمطابقات ، وحوادث الصدفة والمصادفات ، والهوية المشكوك فيها ـ على خلق مؤثر « عدم اليقين » بصفته المميزة .

الهوية الذاتية والسيريالية

غالبا ما ظلت الحيرة بين واقعية الشخصية أو لاواقعيتها محور العمل السيريالى فى السينما ·

الساحر : (١٩٦٠)

لعل أشد أفلام انجمار برجمان سيريالية هو « **الساحر** » · ففى أثناء الفيلم يجتاز الساحر الجوال فوجلر وفرقته سلسلة من تغير الهوية تدع المتفرج غير متيقن مما اذا كان المراد أن يعتبر أعضاء الفرقة ببساطة سحرة غير أكفاء تقريبا أو أصحاب قوة سحرية حقيقية ·

يطلب حكام المدينة اقامة عرض يقدمه فوجلر وفرقته · ويدرك أهل المدينة (ونحن معهم) حقيقة خدع فوجلر المكشوفة بشكل مربك ، ويقر فى أذهاننا أن الفرقة مجرد أناس عاديين يعتمدون على الخداع لتنفيذ حيلهم السحرية · وبعد اطمئناننا الى هذا التعريف بهوية الفرقة يحدث مشهد مروع · يستعد أحد الأطباء لاجراء عملية تشريح على جسم فوجلر الذى أعلن أنه مات · وحين يبدأ الدكتور عمله يرى وجه فوجلر فى مرآة وتســـقط نظارته وتتحطم تاركة اياه بحق أعمى لا حـول له ولا قوة · وينفتح الباب ــ من تلقاء نفسه على ما يبدو ــ المؤدى الى دولاب ساعة عتيق · مرة أخرى تبدو صورة فوجلر معكوسة فى مرآة والتى تتحطم بعدئذ شذرا · ويختنق الدكتور بيد تطبق عليه من الخلف· يحاول الهرب · ويبلغ المشهد ذروته بلقطة (من وجهة نظر الدكتور) لفوجلر وهو يحدق فى وجهه ·

وتثير معالجة فوجلر طوال الفيلم علامات استفهام حول شخصيته · اذ عندما يقدم أول مرة يحسبه الناس أبكم · ثم نكتشف فيما بعد أنه يستطيع التحدث ويتحدث فعلا ··· ان مظهره خادع هو الآخر · وفى منظر مذهل بصفة خاصة ينزع فوجلر طبقة بعد طبقة من مظهره مبينا أنه كان يلبس ذقنا وشعرا مستعارين · والآخرون من فرقة فوجلر ذوو مظاهر خداعة · ففى سياق الفيلم ذاته يتضح أن مستر أمان ــ زميل فوجلر الشاب ــ امرأة (انجريد ثولين) وأنها فى الحقيقة زوجة فوجلر · وعندما تتكشف شخصيتها الأنثوية يصنع شعرها الأشقر الطويل منها ــ بعد أن تعودنا على باروكة « مستر أمان » السوداء القصيرة ــ صورة فاتنة تبهر الألباب ·

وحتى سائق الفرقة - توبال - خادع أيضا ، ولكن بطريقة سطحية مباشرة - كما يبين سلوكه في مغازلاته مع بنات المدينة .

وتزعم امرأة عجوز في الفرقة تؤدي دور ساحرة - أن سائق العربة مجرم قاتل وأنه سوف يشنق نفسه . وعندما تتحقق نبوءتها ، يتعين على الجمهور المتفرج أن يرتاب في اعتقاده بأن أولئك الذين يمارسون الاحتيال دجالون .

وليس المظهر الخادع شيئا فريدا يقتصر على أعضاء الفرقة السحرية . فأهل المدينة قدموا الينا كرموز للسلطة ، ولكننا ننتهي الى اعتبارهم دجالين أيضا . قائد البوليس يتبين أنه أحمق . والدكتور يحتفظ بمظهر الثقة البالغة في نفسه حتى بعد تخاذله الى حال من الذعر التام في مشهد تشريح الجثة .

وعلى مدى الفيلم يواجه المتفرج بالصور المعكوسة . ويبدو أنه ليست الشخصيات وحدها هي الزائفة المنتحلة بل الأحداث أيضا . تحدث احدى هذه الصور المعكوسة في مستهل الفيلم عندما يظهر من جديد أحد أفراد الفرقة بعد أن أوهمنا بأنه مات - لا لشيء الا ليعود الى نعشه ثم يموت . وفي أخرى يتصنت أحد أهالي المدينة على زوجته وهي تغوى فوجلر ، ولكن الرجل الذي يقبل على مخدع زوجته ليس فوجلر كما نتوقع وانما الرجل نفسه . ومع ذلك يقف فوجلر هناك متصنتا دون أن يراه أحد . ومرة أخرى يتصنت فوجلر ويراقب ما يجري دون أن يراه أحد في موقف لاحق بالفيلم حين تقول له انجريد (ثولين) ، كرد فعل لاكتشاف الدكتور لشخصيتها كزوجة فوجلر : « اننا دجالون . دجالون بمعنى الكلمة ! » وتوحي الأحداث التي تنكشف فيها الشخصيات وهي تتصنت وترقب ما يجري خلسة بأنها قد تكون أقرب الى واقعية الفيلم مما انسقنا الى تصديقه من قبل . (نرى الى أي حد لا تكتمل رؤية كل شخصية لما يجري حولها) .

وتكمل لقطات الفيلم النهائية العملية ، تاركة الجمهور المتفرج في حيرة تامة من أمر واقعيته . وحينما تغادر الفرقة المدينة لتقدم عرضا رسميا أمام الملك ، تتغير روح الفيلم فجأة من الروح المتسلطة المنذرة بالسوء التي سادت مجريات أحداثه حتى هذه النقطة الى روح سعيدة مبتهجة . تسبح المدينة في نور الشمس الساطعة وينصرف الجمهور المتفرج بنهاية سعيدة تقليدية تبدو رغم ذلك غير مشوقة . ومرة أخرى يحار المتفرج بالمواقف المتصارعة التي يدعوه الفيلم الى تقبلها .

الموت فى فينيسيا :

فى فيلم فيسكونتى « الموت فى فينيسيا » تصبح أشباح الموت وسائل للتعبير عن السمات السيريالية • وهذه الأشباح شخصيات واقعية مرتبطة بالموت فى أنها تجسد ملامح معينة فيه • (لا يستطيع المتفرج أن يجزم بأنها الموت بخلاف حالة شبح الموت فى فيلم « الختم السابع » الذى هو الموت رغم الاحساس به كشىء غير واقعى) •

وأحد رموز الموت هذه يتمثل فى رجل عجوز مثقل بالماكياج والملبس لكى يبدو شابا (بسترة مصفرة ، ورباط عنق أحمر وقبعة مبهرجة) • والذى يبادر آشنباخ بالكلام بطريقة بغيضة عند رسو المركب بايطاليا • رمز آخر للموت يتمثل فى صاحب الجندول الذى يتجاهل بعجرفة توجيهات آشنباخ قائلا : « السيد يريد الذهاب الى الليدو » •

بعد ذلك ، يرفه عن ضيوف فندق آشنباخ المطل على الليدو موسيقى جوال أهتم بشع المنظر • انه بهيئته يذكر الناس بتلميحات سارية بأن هناك علة تتهدد بالخطر فينيسيا ومعها خطط السواح •

ووجود ملامح تمثل الموت فى الرجل العجوز ، وفى النوتى وفى الموسيقى الجوال يمكن تفسيرها جميعا كأحداث طبيعية • ومع ذلك ، وعند نهاية الفيلم ، حينما يتخذ آشنباخ نفسه بعض الملامح ذاتها ، تكتمل بنية الفيلم السيريالية • ولم يعد المتفرج يستطيع بعد ذلك أن يعتبر تجسيد ملامح الموت مجرد مصادفة طبيعية •

ويخفق اعتبار هذه الملامح غير واقعيـة فى تبرير امكانية حدوثها بطريقة تتسم بالطبيعية • ومن جهة أخرى كان اعتبارها واقعية سوف يناقض فى نواح عديدة ما نعتقده حول احتمال وجود مثل هذه الملامح • وتكمن سيريالية فيلم « الموت فى فينيسيا » فى التوتر الذى يخلقه احساسنا بما هو ممكن وما هو مستحيل •

وفى فيلم رينوار « قواعد اللعبة » (١٩٣٩) ترتدى شخصية ثانوية ـ هى بيرتيلان ـ زى الموت • ويكتسب بيرتيلان وزيه دلالة شؤم عندما تحدث حالة وفاة طارئة •

حينما ترتدى الشخصية فى البداية زى الموت ، لا يعتقد المتفرج انه مرتبط بالموت فعلا • ولا يتأتى تقديم ارتباط حقيقى من نوع ما بالموت الا عندما يبدو جليا أن القدر يحتم ما يسمى بموت الفجاءة •

ولا يقدم فيلم رينوار أى اشارة للكيفية التى نرى بها بيرتلان ، ويخوض المتفرج مرة أخرى تجربة عدم اليقين الذى يميز تماما التصوير السيريالى للشخصيات ٠

خاتمــة

ان مصدر السيريالية السينمائيــة لا يتعين موقعه فيمـا هو غير واقعى ، أو فى واقع أعلى او فى أسلوب مرئى بالذات ٠ وانما له ركيزته الأصيلة فى استجابة المتفرجين استجابة مميزة لما يرونه ويسمونه ـ هى عدم التيقن مما اذا كان ما يلاحظونه ينبغى أن يؤخذ على أنه واقعى أو غير واقعى ٠ وهذا يحدث عندما تكون أحداث الفيلم من نوع لا تستطيع معه المعتقدات الخارجية أو الداخلية أن تؤكد للمتفرجين الكيفية التى ينظرون بها اليها ويقدرونها ٠

ويمكن أن يتولد مؤثر عدم اليقين بشتى الوسائل ٠ أحيانا تغير الأحداث التى تعد بسهولة واقعية من طبيعتها فجأة ٠ وأحيانا أخرى يبقى المتفرج غير متيقن طوال مجرياتها ٠ ان تجربة المتفرج تلعب دورا هاما فى تحديد مدى نجاح مؤثر عدم اليقين ٠ ونتيجة لذلك ، يعتمد الكثير من ملامح الفيلم السيريالية على الأوقات التى تشاهد فيها لوجودها ذاتــه ٠

الجزء الثالث

تشريح النقد السينمائى

٨ ـ الأساليب السينمائية

فى هذا الجزء الأخير من الكتاب ، تنتقل بؤرة الاهتمام من طبيعة المجال السينمائى والواقعية الفيلمية الى ما يفعله الناقد السينمائى بالمنتج السينمائى المنجز • فالنقاد يزاولون وظائف معينة ترقى بتذوقنا للأفلام السينمائية • وأحد هذه الأنشطة النقدية وصف العناصر المرئية والسمعية والمؤثرات التى تتضمنها الأفلام • وقد تناول كثير من الدراسة التى سلفت مثل هذا الوصف الفيلمى •

ولكى نصوغ فهما لهذه العملية ، سوف نناقش الآن وجها آخر للوصف ـ هو وصف أسلوب الفيلم • وبمفهوم الوصف النقدى المتداول ، يمكن تعريف وتحليل أنشطة نقدية أخرى مثل : التفسير وتحديد السمات الجمالية للأفلام وتقييم نجاحها أو اخفاقها • وهذه المهام الأخرى للناقد السينمائى التى سوف نناقشها أيضا ، تنهض قائمة على ركائز المستوى الوصفى •

وينتهى هذا الجزء ببعض المقترحات حول الاتجاهات المستقبلية للنقد السينمائى ودراسات المجال السينمائى •

التطورات المبكرة : منذ بداياته ينفرد الفيلم بأســاليب مميزة ٠ وأن نفهم أسلوب مخرج سينمائى يعنى أن نحظى بتذوق للأشكال التى يستخدمها فى تصوير أحداث أفلامه ٠ وقد اتجهت أساليب الأفــلام المبكرة نحو امكان تصنيفها اما الى الواقعيــة أو التعبيرية ٠ واستخدم لوى لوميير أسلوبا واقعيا ٠ ففى سنى التسعينات كان يسجل ما يجرى فى الدنيا بآلة كاميرا ثابتة ٠ ولم يكن محتوى أفلامه يختلف عما نجده الآن فى الأفلام المنزلية ـ نشاط عائلى (تغذية الرضيع) أو نشاط فى الشوارع (العمال يغادرون مصنع لوميير) ٠ كما أنه كان بمسرح الحدث كما فى « راش الماء مرشوش » الذى يغرق فيه صبى بستانيا بالماء ٠

ويوجد الأسلوب التعبيرى المقابل فى الأفلام التى ابتدعها جورج ميلييه ، وكان ساحرا محترفا ٠ اذ بدلا من تسجيل الوقائع الفعلية أو مسرحة مواقف من واقع الحياة ، حاول فيلم ميلييه أن يبتكر شيئا ساحرا خلابا فى حد ذاته ٠ ففى فيلمه « المشعوذ » (١٨٩٩) يرى المرء سلسلة من التحولات السحرية ٠ يختفى ساحر (ميلييه) ومساعدته عن الأنظار ٠ ثم يصبح الساحر هو المساعدة وتصبح هى بعد تحولها أولا الى كتلة من الثلج ـ الساحر ٠٠٠

وأشهر أفلامه جميعا « رحلة الى القمر » (١٩٠٢) عبارة عن رواية خيالية حول رحلة فضاء تتخللها لمسات فكاهية كثيرة : ترسو سفينة الفضاء فى عين الانسان القابع فى القمر ، وتتقلب المخلوقات القمرية دخانا يتصاعد حينما يضربها علماء السفينة بأيدى مظلاتهم ، وتدور الكواكب حول رءوس العلماء عند نومهم ٠

التطورات اللاحقة : أخذ الأسلوب الواقعى منذ هذه التطورات المبكرة يتكاثر فى عديد من الأساليب المشتقة : التأثيرية والتسجيلية الموضوعية وحركات واقعية أخرى معينة مثل الواقعية الألمانية والواقعية البريطانية الجديدة ثم الطبيعية ٠ وعنصر رئيسى هام فى الأســلوب التأثيرى (الذى ينبثق من التصوير الزيتى التأثيرى) هو استهداف تسجيل الطابع السطحى اللحظى للأشياء والوقائع والأفعال ٠ ومن الأمثلة المرموقة للأفلام التأثيرية يوجد فيلم كنجى ميزوجوتشى « **اوجتســو مونوجاتارى** » (١٩٥٣) وفيلم أوفولس « **لولا مونتيز** » (١٩٥٥) وفيلم بوجد انوفيتش «**عرض الفيلم الأخير**» وفيلم وايدربرج «**الفيرا ماديجان**» ٠

وتحاول الأفلام التسجيلية الموضوعية أن تسجل مظهر وأصوات وملمس الوقائع الفعلية مع البقاء بعيدا غير مندمجة وغير ملحوظة قدر الامكان ٠ وتعتبر أفلام روبرت فلاهيرتى التسجيلية من قبيل : « **حكاية لويزيانا** » (١٩٤٨) و « **نانوك الشمال** » (١٩٢٢) من أبدع أفلام هذه النوعية ومن أبرز الحركات الأخرى ذات القالب الواقعى كانت الواقعية الألمانيه التى ظهرت أواخر العشرينات ـ والتى ترى فى أفـــلام مثل : فيلم ف ٠ و ٠ مورنا و « **شروق الشمس** » (١٩٢٧) و « الضحكة الأخيرة » (١٩٢٤) وفيلم جورج بابست « **غرام جين ناى** » (١٩٢٧) وكذلك الواقعية البريطانية الجديدة ابان الخمسينات ممثلة فى أفلام مثل فيلم جاك كلايتون « **حجرة فوق السطح** » (١٩٥٨) وفيلم تونى ريتشاردسون « **انظر الى الوراء فى غضب** » (١٩٥٨) ٠ وتؤكد الأفلام المندرجة تحت عنوان الطبيعية الجانب الجاف القاسى للأشياء وترسم الوقائع بشكل متطرف للتفصيل المادى الجامد ٠ وأفلام الغرب على شاكلة فيلمى سام بيكنباه « **عصبة الأشرار** » (١٩٧٠) و « **رحلة أعالى الريف** » (١٩٦١) أمثلة للمذهب الطبيعى ، تماما مثل أفلام جون كاسا فيتيس « **أزواج** » (١٩٧١) و « **وجوه** » (١٩٦٩) وأفـــلام هنرى جـورج كلوزوت « **عواقب الخوف** » (١٩٥٢) وكارل فورمان « **المنتصرون** » (١٩٦٢) وكون ايشيكاوا « نيران فى السهل » (١٩٦٠) ٠

ومن الأفلام التعبيرية فى الأسلوب نجد الأفلام الكوميدية لاخوان ماركس وشابلن وكيتون ولوبيتش وكلير ، وأفلام الرعب لروجر كورمان وجيمس هويل وتود براونتج ، والأفلام التسجيلية التجريدية لروتمان (**برلين**) ولانج (**متروبوليس**) ٠ وتندرج فيها أيضا أفلام التعبيريين الألمان خلال العقدين الثانى والثالث من هذا القرن ، والفيلم الأسود الأمريكى (أفـلام الاثارة من قبيل تلك التى يقوم ببطولتها همفرى بوجارت) ٠

الأسلوب المرحلى (الموسمى) والأسلوب النمطى :

يمكن تقسيم الأساليب تقسيما فرعيا الى أسلوب مرحلى وأسلوب نمطى والأسلوب المرحلى عبارة عن أسلوب أو حركة تطغى كثيرا خلال فترة معينة من الزمان بحيث يحمل ذلك العصر كله اسمها ٠ كانت التعبيرية الألمانية من قبيل هذا الأسلوب المرحلى ، فقد سادت ساحة الفن فى بواكير العشرينـات : فى السينما (مثل « **عيـادة د٠ كاليجارى** »

و « الغول » و « نوصفيراتو ») وفى الدراما (عند « مايرهولد وبريخت ») وفى التصوير الزيتى (على يد « مانش وكولفتس وكاندنسكى وجروس ») وفى الموسيقى (بيرج) وفى الأدب (كافكا) . وشهدت أواخر العشرينات المخرجين يتحولون الى أسلوب واقعى ـ الواقعية الألمانية ـ بدأه ونشره فى الأصل مورناو وبابست .

أما الأسلوب النمطى فهو أسلوب ارتجاعى قد يظهر فى أى وقت . وكلا التعبيرية والواقعية مثالان على الأسلوب النمطى . ويمثل لوميير وميلييه حالتين خالصتين تماما للاتجاهات الواقعية والتعبيرية ، فى حين تحوى معظم الأفلام الأخرى أخلاطا من هذه الملامح ، مما يجعل تصنيف أساليبها أمرا عسيرا .

وفى تحديد أى من الاسلوبين المرحلى او النمطى ، يهمنا التسليم بأن المرء لا يستطيع أن يصوغ تعريفات للمصطلحات الأسلوبية مثل « تعبيرى » أو « واقعى » . فالتعريف يحدد مواصفات جوهر الشيء . يمكن القول بأن الدائرة شكل مستو مغلق تقع كل نقطة على محيطه على مسافة متساوية من نقطة تسمى المركز . فالتصور المثالى لتعريف رصين محكم يوائم فرعا دقيقا من الدراسة أو المعرفة مثل الهندسة السطحية . أما بالنسبة لعمل غير دقيق مثل تاريخ السينما فتوائمه صيغة أكثر مرونة وأقل صرامة . ولن يوجد دائما أى ملمح أو جملة ملامح فى أفلام ذات أسلوب تعبيرى أو واقعى أو أى أسلوب آخر . بل فى الحقيقة لا يوجد قط ملمح واحد (من تلك التى يعتد بها فى الحكم على فيلم معين بالذات بأنه تعبيرى مثلا) يتعين وجوده فى فيلم من الأفلام كى يجعله أهلا لتصنيفه هكذا . ان ما يحدد هذا التصنيف فعلا هو وجود عدد كاف من الملامح التى تصنع الصفة التعبيرية . ومع التسليم بأن فكرة عدد كاف غامضة ، فان المرونة التى تقتضيها المفاهيم الأسلوبية تتعاظم بهذا الغموض . وعند أغلب المؤرخين السينمائيين يعنى وجود معظم (أو أحيانا مجرد غالبية) مثل هذه الملامح التى تصنع الصفة التعبيرية ضمان كونها تعبيرية .

وموازنة الملامح عامل ذو اعتبار أيضا حيث يكون بعضها فى أوقات معينة أهم من بعضها الآخر . فاهتماماتنا وشواغلنا العملية ونوع البحث التاريخى الجارى انجازه كلها تؤثر فى عمليات الموازنة . عند المؤرخ الاجتماعى للفن ، سوف تعطى الملامح المرتبطة بعلاقات الفيلم بمجتمعه الذى صنع فيه وزنا أكبر من العناصر المرئية المستخدمة . والعكس

صحيح بالنسبة لمؤرخ صناعة الأفلام ٠ الذى سوف يهتم بما يمثله الفيلم فى مضمار التطور التكنيكى ٠

وأخيرا ٠ ينبغى أن ينظر الى المفاهيم الأسلوبية للفيلم على أنها نسبية الزمن ٠ ومع التغيرات الجارية فى المجال وفى البحث التاريخى ، يمكن أن نتوقع تغير قائمة المحددات الأسلوبية ٠ وهكذا توجد طبيعة معينة منفتحة لمجموعة الملامح التى تجعل هذا الفيلم أو ذاك ينتمى الى أسلوب بذاته ٠ ولن تكتمل المجموعة أو تنغلق أمام المراجعة والتنقيح أبـدا ٠

والمناقشة التالية للكيفية التى يؤدى بها هذا الانموذج من مفاهيم الأسلوب وظيفته ـ تتناول الأفلام ذات الأسلوب التعبيرى ٠

نماذج للمذهب التعبيرى

عيادة د٠ كاليجارى (١٩١٩)

يزخر فيلم روبرت فاينى Wiene « **عيادة د ٠ كاليجارى** » ـ وهو من كلاسيكيات الحركة التعبيرية الألمانية ـ بالكثير من الملامح التى يعتبرها المؤرخون السينمائيون سمة مميزة لهذا الأسلوب ٠ وفى الحقيقة ، يعد فيلم « كاليجارى » من قبيل المثال الخالص لأسلوب لا نجده بصـورة مألوفة،أى أنه يمثل من الملامح صانعة التعبيرية ما هو أكثر من غالبيتها بكثير فى « كاليجارى » يضفى تشويه الأشكال تجسيد ماديا ملموسا لتشوهات ذهن احدى شخصياته وتشوهات الحضارة الألمانية فى ذاك العصر على حد سواء ٠ ان كلا المناظر الداخلية والخارجية تفقدان تعامد مستطيلاتها المألوفة، وتميل السقوف بزوايا حادة بشكل بارز ، وألواح النوافذ الزجاجيـة معقوفة ، وتنحدر الجدران بدرجة خطرة ، والأشجار على طـول الطريق ملتوية تجريدية ٠ والضوء ينبعث من زوايا غريبة متـوهجا مزعجـا ليزيد من سمة الغرابة والشذوذ ٠

ويستغل الفيلم التعبيرى كاميرا ذاتية أكثر منها موضـوعية ٠ ويقتضى هذا الأسلوب فى التصوير عرض المنظر من وجهة نظر الشخصية لا من وجهة نظر محايدة ٠ وقد صور فيلم « كاليجارى » اجمالا من وجهة نظر ذاتية كهذه ٠٠ وبصرف النظر عن بداية الفيلم ونهايته فانه يروى

حكاية على لسان احدى شخصياته ؛ وعلاوة على ذلك ، تعرض وقائع هذه الحكاية كما شكلها وعيه . أما بداية الفيلم ونهايته فهما تصوير كاميرا موضوعية لشخصية الراوى فرانسيس عندما يبدأ وينهى حكايته .

والحكاية التى يرويها ذات حالة غامضة : قد تكون خداعا للنفس أو قد تكون حقيقة . فهو يقرر أن طبيبا معينا يدعى د. كاليجارى ورجلا يدعى سيزار ، كان يعمل بمعرض محلى ، قد قتلا صديقه آلان ، وكاتب السجل المدنى . وبعدئذ اختطف سيزار خطيبة فرانسيس وتسمى جين . وتعقب فرانسيس د. كاليجارى الى مصحة عقلية حيث اكتشف أن كاليجارى طبيب يؤمن باستطاعته التسلط على الآخرين من خلال جرائم قتل يرتكبها سيزار . وعندما اكتشف كاليجارى موت سيزار ، جن عقله وانتهى الأمر بايداعه نفس المصحة العقلية التى كان طبيبا بها من قبل .

وأثناء النهاية ، نرى فرانسيس نزيلا بالمصحة العقلية يروى حكايته لزميل له . كذلك جين وسيزار نزيلان بها ، وكاليجارى مديرها . يهيج فرانسيس فيقتادونه بعيدا تحت رعاية كاليجارى الذى يبدو كريما محبا للخير .

ومن المفترض أن هذه النهاية تبين أن حكاية فرانسيس اختلاق من بنات فكره المختل . ومع هذا ، يتعذر علينا التسليم بأن كاليجارى محب للخير . وأن فرانسيس مجنون وأن كل ما رأيناه وهم من خيال فرانسيس - وبخاصة حين يبسط المنظر الختامى أمامنا نفس التشوهات المرئية التى ميزت حكاية فرانسيس . ولو كان المنظر الختامى يعطى الصورة الحقيقية للأشياء لما لزم طبعا أن يتضمن هذه التشوهات . ورغم ذلك ، يمكن تفسير الفيلم على أنه وثيقة ثورية تصح فيها بصيرة فرانسيس بشأن كوامن نفس كاليجارى . وهكذا يمثل كاليجارى السلطة فى المجتمع الذى أنتج فيه الفيلم ، ويغدو الفيلم ادانة لألمانيا الديكتاتورية . وفى ضوء هذا التفسير تصبح النهاية ، الذى صور فيها فرانسيس مجنونا (منكرا بذلك الطبيعة الاستبدادية للسلطة بجعل حكاية فرانسيس وهم خيال) مشابهة لما كان يحدث فى المجتمع الألمانى آنذاك ، حيث كانت الشكليات الموقرة ظاهريا تخفى وراءها الجنون والنوازع الاستبدادية .

وتركز التعبيرية على الجو العام والمزاج النفسى أكثر من التفصيل المادى المحسوس .. وفى فيلم « كاليجارى » ، تخلق الأشكال القوطية والخطوط المشرشرة والمناظر المعتمة والظلال الملونة جوامشئوما ينذر بالسوء.

ومن الملامح التعبيرية أيضا تناول موضوع يدور حول الاغتراب . ولو ترشحت الأحداث المصورة من خلال جنون شخصية ما ، فان خلاصة خبرتنا اذن بفيلم « كاليجارى » هى خلاصه وعى مغترب بالبيئه والأحداث .

ويمكن أن يكون تكنيك تيار الوعى صيغة تعبيرية المذهب لعرض الموضوع . وفى « كاليجارى » تشكل الوقائع والأحداث أشتاتا من الذاكره والأحلام والخيال والكوابيس والأفكار الرمزية فى تيار وعى فرانسيس . ولعل أبرزها ذلك المنظر الذى يتخيل فيه كاليجارى احرازه لنفوى الخرافية التى كانت لدى سمى له من الأسلاف . فالكلمات «كاليجارى» و«يجب أن أكون كاليجارى» تسود حرفيا جو الفيلم . زد على ذلك أن حكاية فرانسيس برمتها مجرد كابوس ، يحتوى على الفكرة الرمزية بأن السلطة مجنونة . وشخصية د. كاليجارى هى وسيلة هذه الرمزية . كذلك ، كما ناقشنا من قبل ، لا يتضح جليا مقدار ما يضمه وعى فرانسيس بالأحداث من واقع ومقدار ما يضمه من خيال وأفكار رمزية .

ويتميز الاخراج التعبيرى بدرجة عالية من القولبة الأسلوبية والمبالغة . وفى فيلم « كاليجارى » يجسد اعداد المناظر والتمثيل والماكياج والأزياء هاتين السمتين . وأساس استخدامهما فى الفيلم هو فى جوهره صراع الأضداد . فمظهر كل من خطيبة فرانسيس وسيزار متشابه فى أن كلا منهما يجسد تناقضا مرئيا . اذ يكسو وجهيها بياض مخيف بينما تتسم بذلة سيزار المحبوكة وعينا جين وشعرها بسواد حالك .

وتتناقض الديكورات من حين لآخر أيضا . ففى مقابل المناظر العديدة (السابق وصفها) التى تبرز بشدة الخطوط الزاوية المدببة ، وضعت مناظر منظمة حول نماذج دائرية . وتحمل غرفة جين مظهر الأمان والطمأنينة بشكلها الدائرى على نحو ملحوظ . كما نرى أيضا نماذج عديدة دائرية فى المعرض بما فيها تلك الناشئة من تدويرات الظهور والاختفاء المستخدمة فى ذلك المنظر . ومع أن النماذج الدائرية فى المعرض تشعرنا بالراحة نسبيا ، فانه يبقى شعور الرهبة الكامن الذى أشاعته بيئة الفيلم المزعزعة بوجه عام .

ويساند صراع الأضداد موضوع الغموض . ولا بد أن تتوافق الأضداد أمامنا حتى نفهم مجريات الحدث . وفى حين أن وجود الأضداد فى الفيلم يسمح بتفسيرات متنوعة ، فان تفسير المرء الخاص يتحدد عموما بالطريقة التى يفهم بها النهاية المتعلقة بحكاية فرانسيس .

وبوصفه من كلاسيكيات الأسلوب التعبيرى ، ترك فيلم « عيادة د. كاليجارى » أعمق الأثر على مسار التعبيرية فى السينما فيما بعد . فقد قامت الأفلام التى صنعت على منواله بعد ذلك على لباب الملامح التى وجدت به ، مع سياقات مختلفة ابتدعت لاستغلالها وبتوسع فيها أحيانا .

العام الماضى فى مارينباد (١٩٦١)

يمتلك فيلم آلان رينيه « **العام الماضى فى مارينباد** » سمات تعبيرية كثيرة . فهو تيار واحد ممتد من الوعى يعرض كل شىء من وجهة نظر شخصية من شخصياته . ويتشكل المنظر الداخلى للفندق الباروكى الطراز حيث يجرى حدث الفيلم وفقا لمشاعر الشخصية .

ثمة وجه أساسى من أوجه شكل الفيلم هو التفاعل بين مظهرين زمنيين متلازمين فى الحدوث . ففى أحدهما يمكن أن تعتبر جميع الوقائع الجارية فى الفيلم فى الزمن الحاضر من حيث أن ما نراه وما نسمعه طوال الثلاث والتسعين دقيقة من عرض الفيلم يجرى حدوثه فى وعى شخصية واحدة هى شخصية العاشق . وتتألف مشاهد الفيلم من مدركات العاشق وذكرياته وخيالاته وهو يتجول فى أرجاء الفندق (ويستدل فى الفيلم على أنه فى « فريد ريكسباد ») مسترجعا التفكير فيما جرى من وقائع (محورها علاقته بامرأة) أثناء زيارته السابقة هناك . الى جانب ذلك يتذكر العاشق (أو جزئيا يتخيل) لقاء سابقا مع المرأة فى مارينباد تم بالضبط منذ عام قبل زيارته الأولى لفريد ريكسباد .

واذا نظرنا الى وقائع الفيلم فى ضوء المظهر الزمنى الآخر ، فانها ليست جميعا فى الزمن الحاضر أو فيما حوله . ومعظم ما يحتويه وعى العاشق يشير الى الماضى . وبعض تنبهاته على وجه التأكيد مدركات محسوسة عن الفندق خلال تجواله فى أرجائه ، بيد أن هاتيك المدركات تشكل جزءا ضئيلا فقط من مجموع الفيلم .

وهكذا يمكن النظر الى لقطة معينة أو سلسلة من اللقطات من احدى وجهتى النظر الزمنيتين : اما فى الحاضر (أى فى مخيلة العاشق) أو عن الحاضر (اذا كانت ادراكا محسوسا) واما عن الماضى (اذا كانت ذكرى أو تخيلا لما مر به من تجارب فى فريد ريكسباد ومارينباد) .

من أمثلة الحاضر المدرك التمهيد الافتتاحى (حين يجوس العاشق خلال الفندق ملاحظا ومعلقا على معالمه المميزة) ثم لقطة الختام للفندق

من بعيد ، ثم مشهد ليلى تتنقل الكاميرا فيه خلال الفندق والحدائق الخالية . وتتناول بقية المشاهد محاولات العاشق لبعث ما حدث له فى كل من فريد ريكسباد وماريتباد لكى يكفر عن مشاعر الذنب التى تؤرقه حول دوره فى تلك الأحداث .

ويوضح الوصف التالى لمشهد مكون من تيار وعى العاشق ـ محتواه التعبيرى النموذجى من الخيال والذكرى والكابوس والأفكار الرمزية . لقد لقيت المرأة مصرعها برصاص رفيقها . وأثناء سقوطها يظل اصبعها على شفتيها شأن من يحذر آخر من التكلم . تدل هذه الحركة على الصلة الوثيقة بين الرشد والتحفظ وبين البناء الأساسى لتيار الوعى لدى العاشق . لم يكن موجودا وقت اطلاق الرصاص ولكنه يتصور أن المرأة قد حذرته أن يحفظ سر علاقتهما الغرامية حتى عند موتها . ويعتقد العاشق أن مسئوليته فى الأمر تلزمه بأن يخفيه عن رفيقها . ويقنع نفسه بأنه لم يكن ينتظر منه فض العلاقة ، وذلك بعكوفه طوال الوقت على استحضار سماتها الآسرة ، تماما مثل أولئك الذين يندمجون فى لعبهم أثناء المباراة . ويتذكر العاشق أو يتصور أنه قد أوفى بمسئوليته بتصرفات من قبيل الجلوس الى منضدة فى مطعم بعيدا عن منضدتها ، ومغادرة الفناء الخلفى بتخطى الدرابزين عندما رأت المرأة رفيقها قادما . (استحثته على الانصراف قائلة « اذا كنت تحبنى ») .

واذا استطاع العاشق أن يقنع نفسه بأنه لم يكن مسئولا تماما عن بدء واستمرار علاقته الغرامية بالمرأة ، وأنه استخدم كامل فطنته ، فسوف يكون عندئذ قد حقق هدفه فى استمراء تيار الوعى الذى يشكل الفيلم ـ وسوف يكون بهذا قد كفر عن شعوره بالذنب حول دوره فى وفاة المرأة . (يقول الان رينيه انه لو شاء تلخيص فيلمه فى كلمة واحدة لاختار كلمة « اقناع ») .

بعدئذ يتذكر العاشق أو يتصور مجموعة من الظروف فى ماريتباد تشى بتورط المرأة فى بدء العلاقة الغرامية ، ويتذكر أيضا أو يتصور مجموعة من الظروف فى فريد ريكسباد ، منذ أمد غير معلوم ، تثبت مساهمة المرأة فى استمرار العلاقة معه .

انه يعى جيدا أن المرأة فى ماريتباد تركت باب غرفة نومها مفتوحا حتى تمكنه من الدخول اليها . وهكذا تراءى له فقط ـ وهو يقنع نفسه ـ وقوع اغتصاب جنسى بينهما حيث كانت المرأة فى الحقيقة تشتهيه . وحين يجد العاشق نفسه مسوقا الى اجتياز الردهة الساطعة أضواؤها فى فريد ريكسباد ـ نحو غرفة المرأة وذراعيها المرحبتين به ، يقول ـ

كأنه معلق ـ في لهجة عنيفة : « لا ، لا ، لا ، هـذا غلط ٠ لم يكن بالقوة ٠٠٠ تذكر ٠٠ لمدة أيام وأيام ، كل ليلة ٠٠٠ الغرف جميعـا تبدو متشابهة ٠٠٠ فيما عدا تلك الغرفة ، لم تشـبه في نظرى أية غرفة أخرى ٠٠٠ لم يعد هناك أبواب بعد ذلك » ٠

وفي منظر آخر ، وهو الذى يجرى فى حديقة بفريدريكسباد يعلق العاشق بقوله : « انك على وشك الرحيل وما يزال باب غرفتك مفتوحا » ٠ ويواصل اقناع نفسه ببراءته في منظر تجلس فيه المرأة وحيدة فوق سريرها بغرفة الفندق ٠ وهنا يسـمع صـوت العاشق يقول : « انه (أى الرفيق) على أى حال يجلس فى تلك الساعة الى مائدة القمار ٠ لقد أنذرتك بأنى قادم ٠ ولم تردى على ٠ وعندما جئت ، وجدت كل الأبواب مواربة ، باب الدهليز الموصل الى شقتك ، باب حجرة الجلوس الصغيرة ، ثم باب غرفة نومك ـ كان على أن أدفعها فقط لتنفتح ٠٠٠ » ٠

وفي أجزاء أخرى من الفيلم ، يحاول العاشق أن يتذكر تسلسل الأحداث في غرفة نوم المرأة بمارينباد ٠ ينقب عن شكل تصرفات المرأة في تلك الغرفة ٠ هل تركت الباب مفتوحا ؟ هل ارتمت على السرير من ناحية اليمين أم اليسار ؟ كيف كانت تبدو ؟ (تومض الصـورة عدة مرات وهو يجاهد لتذكرها) ٠ كذلك يفكر فى المرأة وهى تلقى مصرعها برصاص رفيقها في نفس ردائها المزركش بالريش الذى كانت ترتديه ليلة أن جاءها مندفعا عبر القاعات الساطعـة بأضوائها ليلقى بنفسه بين ذراعيها ٠ هذا الزى يميزه العاشق على أنه « طقم » الغواية ٠ وفي نص السيناريو ينبه روب ـ جرييـه Robbe Grillet الى أن المرأة يجب أن تسقط (عقب اصابتها برصاص رفيقها) بطريقة فاضحة الاثارة عبر السرير ٠ وقد أنجز ذلك بجعل الفستان المريش ينفتح نصـف فتحة وهى تسقط ٠ وبهذا يكون وعى العاشق بمناظر مارينباد على النحو الذى يحمله على توريط المرأة في بدء العلاقة الغرامية ٠

ولكى يقنع نفسه بأن المرأة أيضا شاركت فى استمرار العلاقة ، يركز العاشق انتباهه على الأحوال التى بدت ترائى فيها بمشاعرها نحوه ٠ وعلى سبيل المثال ، دبرت لقاءات عابرة معه ٠ ففى المنظر الذى تتجول فيه المرأة وحيدة مكتئبة فى طرقات الحديقة فى فريدريكسباد ، يحكى العاشق عن كيفية التقائهما : « مع ذلك تحاشيت نظراتى ٠ الظاهر أنك كنت تتعمد فعل هذا ـ بطريقة منتظمة » ٠

وفي صالون الفندق ، يجلسان على منضدتين منفصلتين ويعلق

العاشق قائلا : « لم يبد قط أنك كنت فى انتظارى ـ ولكننا واظبنا على اللقاء عند كل منعطف فى ممر الطرقات ، وخلف كل شجيرة ، وعند سفح كل تمثال ، وقرب كل بحيرة » • كانت تبـدو غير مبالية ولكنها كانت ترتب لقاءاتهما فى فريدريكسباد •

وهكـذا ، وبرغم أنه يتذكر محاولاته الدءوبة ليذكرهـا بعلاقتهما الغرامية فى مارينباد (وانه بالتالى قد أسهم فى عملية استمرار العلاقة) فانه يتذكر أو يتصـور أنها هى الأخرى لعبت دورا فى استمرار تلك العلاقة •

ويحقق العاشق الاقناع الثانى (بأنه تصرف بكل ما فى طاقة البشر من فطنة وتحفظ) بتذكر أو تصـور أن رفيقها قد شاهدهما معا فى الحديقة بمحض الصدفة فقط • ويتذكر العاشق أنه تخطى الدرابزين تلبية لتحريض المرأة على فعل ذلك بقولها « اذا كنت تحبنى » • وبعدئذ يتنبه العاشق الى قدوم الرفيق عبر الممشى نحو المرأة • وما ان يعبر العاشق حاجز الدرابزين حتى يسمع دوى صوت • وبعد هذا بقليل فى تيار وعى العاشق نرى حاجز الدرابزين محطما • ويقنع العاشق نفسه بأن تحطم الدرابزين الطارىء هو الطريقة الوحيدة التى اكتشف الرفيق بها وجوده • وعندما يقنع العاشق نفسه بأنه حاول الانصراف خلسة فانه الى حد ما سوف يسكن من لواعج شعوره بالمسئولية عن موت المرأة •

ثمة اشارة الى الكيفية التى يرى العاشق بها دوره ودور الرفيق فى مصرع المرأة تتضح لنا فى منظرى بهو الرماية بالنار فى الفيلم • ففى الأول ، نرى الرفيق واقفا مع زمرة من الرجال المتأهبين لاطـلاق النار • وعندما يأزف موعد الرفيق للرماية ، يتجه لاطـلاق النار على الأهداف • ولا نسمع فحسب دوى الرصاص ولكننا نراه يصيب الهدف أيضا • ومن جهة أخرى ، عندما يحين دور العاشق للرماية ، لا يقوى الا على الالتفات فقط لضرب النار ، ويعجز عن الضرب (لا يسمع صوت) • وكذلك ، يعقب منظر الرفيق وهو على خط اطلاق النار منظرا آخر يبين المرأة وعشيقها وحدهما فى غرفة نومها • وينتهى منظر غرفة النوم هذا بالمرأة وهى تصرخ ولكن يغطى على صوت صراخها دوى فرقعات الرصاص الصادرة من بهو الرماية •

وفى صـحوة تنبهه الأخير ، اكتسب العاشق درجة من البعد عن الأحداث التى كانت تشغل وعيه طوال ساعة ونصف ساعة • وقد أضفى على الأحداث شكلا مرغوبا ـ بمعنى ، أنه اقنع نفسه بأن هناك مبررات

لتخفيف حدة شعوره بالذنب نحو قتل المرأة . ويرمز لابتعاد العاشق عما حدث فى الماضى باللقطة الأخيرة فى الفيلم التى نرى فيها لأول مرة الفندق عن بعد .

خمس قطع سهلة : (١٩٧٠)

يحكى فيلم بوب رافلسون Bob Raflson « **خمس قطع سهلة** » قصة الشخص « الهلفوت » الذى ينشأ فى أسرة فنية ناجحة . فقد أدار البطل بوب (جاك نيكلسون) ظهره لمكانة طبقته الراقيـة فى المجتمع ليصبح افاقا شريرا فى الحياة . وعندما يبدأ الفيلم نراه يعمل فى حقل بترول بكاليفورنيا . وعندما تسوء الحال فى حقول البترول . يرجع الى موطنه ليتورط فى كافة الصراعات الأسرية القديمة التى دفعته أصلا الى هجرة بلده . يروى لوالده المشلول ، فى منولوج لاذع مؤثر أنه يشد رحاله دائما قبل أن تسوء الأمور وأنه لا يمكث طويلا فى بيت الأسرة .

تشكلت الأجواء والعلاقات الشخصية فى الفيلم من خـلال وعى بوب . وطوال معظم الفيلم ، نتلقى صورة الأشياء من عين كاميرا ذاتية ، يغدو معها وعى بوب هو وجهة النظر . وفى المشاهد التى يسخط فيها بوب على حياته فى حقول البترول يصور بطريقة تظهره كعنصر غريب ناشز هناك . مثلا ، عندما يعود من زيارة استديو التسجيل الخاص بأخته نراه يدخل بيت صديقته بدلا من رؤيته موجودا به بالفعل (كما فى المناظر السابقة) ـ وهى دلالة مرئية بارعة الى أنه غير راض عن حياته هناك .

وتستمر فكرة نشوزه عن بيئته خلال المشهد الذى يعود فيه الى بيت أسرته . اذ يبدو فيـه دخيلا متطفلا وهو يمر بالمراحل المتنوعة المندرجة فى ولوج هذا العالم . ومرة أخرى نتابع عين الكامير الذاتية بوب وهو يدخل ويتنقل فى أرجاء بيت أسرته . وفى اقترابه أكثر فأكثر من اسرته المتباعدة عنه وهو يمر من باب اثر باب ـ يبدو دائما كأنه غريب يدخل بينهم .

أحد المناظر اصطبغ بشعور شخصية كاترين التى يعزف بوب على البيانو من أجلها . وبينما تستعرض الكاميرا افقيا ورأسيا ماضى الأسرة وتداعياته الموسيقية ممثلة فى الصور الفوتوغرافية المعلقة على الحائط ، نفرض مشاعر هذه المرأة ـ التى تورط معها ـ نفسها على بوب . مرة أخرى يحس بوب باختناقه واذعانه لسيطرة شخص آخر . وحينما يرحل

بوب ثانية فى نهاية الفيلم ، يرجع المتفرج بفكره الى مناظر شبيهة بهذا المنظر بحثا عن تفسير • انه كم متراكم من التجارب الجائرة الخانقة التى تبدو موغلة فى صميم اغتراب بوب •

الأسلوب الواقعى : تحليل بالمقارنة

كما لاحظنا من قبل ، فان « الواقعية » كمفهوم أسلوبى تشغل الطرف الآخر من المتصل الاسلوبى الممتد من النزعة التعبيرية • ولا ينبغى الخلط بين الواقعية بمعناها الاسلوبى ودراسة الواقع الفيلمى فى الفصل الخامس • ورغم قيام علاقة ما بين الاثنين فانه توجد فوارق هامة بينهما • وعندما يعرف ناقد أحد الأفلام بأنه واقعى فى أسلوبه ، فانه فى الوقت ذاته لا يميز الحقيقة القائلة بأن الفيلم يصور الواقع • انه يهتم بمجموعات الملامح أو السمات على شاكلة : الأحداث الفعلية مصورة بأمانة ، الرمزية فى أدنى حدودها ، الاخراج يميل الى اكتساب مظهر وملمس الحيـــاة اليومية المعتادة ، وضع الكاميرا وزوايا التصوير والحركات ليست غير عادية ، وقع الأحداث فى الفيلم أعظم مما تعود المتفرج تجربته فى الأفلام الحديثة ، الفيلم يركز على التفاصيل المادية الملموسة • وتحديد ما اذا كانت حيازة هذه الملامح الواقعية تهيىء تسجيل ما هو واقع أم لا معضلة عويصة • فهى أحيانا قد تهيىء وأحيانا أخرى قد لا تهيىء • وفضلا عن ذلك ، تستطيع الصور ذات المسحة التعبيرية الشديدة ، كما فى حالة « سانجورو » أو « أكتوبر » أو « الموت فى فينيسيا » أن تصور الواقع بجودة مبرزة •

والتحليل التالى لكيفية تناول الموضـوع ذاته بأسلوبين تعبيرى وواقعى يتحكمان فى تصويره ـ يرسم حدود الفوارق بين هذين المنهجين :

قصة جان دارك

ترجمة تعبيرية : يقدم فيلم كارل دراير « آلام جان دارك » (١٩٢٨) وهو فيلم كلاسيكى صامت صنع فى فرنسا ، عملية خلق جديد لأساليب الاعتقال والتحقيق والمحاكمة والادانة التى واجهتها الشخصية التاريخية الشهيرة والتى خلدت كقديسة بعد موتها • ويميل كارل دراير فى معالجته للموضوع الى تقريب الكاميرا كثيرا جدا فى لقطات لجان وقضاتها وهم يحاولون انتزاع اعترافات باقتراف الذنب منها • وهذه اللقطات القريبة

تشكل بيئة الفيلم فى نطاق السجن ، مفصحة بلغة مرئية عن مشاعر جان دارك نحو موقفها • وفى حين ان الفنان التأثيرى (وهو نوعية واقعية) يستمرىء العكوف على الملامح السطحية للواقع ، يبحث دراير عن المشاعر الباطنية الدفينة فى صدور المشتركين • وفى حين ينشد الفيلم التأثيرى تسجيل السمة اللحظية لموقف ما يسعى دراير وراء السمات العامة الشاملة •

تكشف لقطاته القريبة للرائى مشاعر جان دارك حول استجوابها • فبالنسبة اليها ، لا شيء يعنيها سوى القضية التى تخوضها • فقضيتها جهاد عام • ولا يزودنا وضع الكاميرا المتطرف بشىء يذكر الا بمشهد هذه القضية ••• فانتباهنا محكوم بالشخصيات الهائلة الماثلة امامنا والجهاد الروحى الذى يحدث • ويتسم الاخراج بتلك الخاصية المؤسلبة التى نقرنها بالمعالجات التعبيرية • ويجعلنا اظهار الممثلين بغير ماكياج على وعى قوى نشط بسجايا البطلة وخصومها • قبح وجوههم يتباين مع الاشراق المشع من وجهها • وبرودة المكان تتباين مع طبيعتها الداخلية أيضا • وقوى الخير والشر تتمايز بالنور والظلمة فى مناظر عديدة تتناقض فيها سيماء محياها مع قتامة الجو المحيط • كذلك تعرض الملابس هذا التناقض الموضوعى •

وبفعل زاوية التصوير وحركة الكاميرا تنطق البيئة بمشاعر الشخصيات • ففى أثناء التحقيقات تستعرض الكاميرا وجوه القضاة لتستقر بعدها فى لقطة ساكنة لوجه جان دارك • أخذت لقطات وجوه القضاة من وجهة نظر جان وهم يحاصرونها بينما تعبر صور جان الساكنة عن نظرة القضاة نحوها : فهم ينظرون اليها كصيد فى الشرك •

وأثناء تلك المناظر التى تغدو فيها جان مترددة تصورها عين الكاميرا الذاتية من زاوية عالية تجعلها تبدو ضئيلة الشأن بالنسبة للقضاة الذين اظهروا مستبدين متسلطين بتصويرهم من زاوية واطئة • وينعكس هذا الشكل فى المناظر اللاحقة عندما عزمت جان على الموت فى سبيل عقيدتها • فهى الآن الشخصية المهيبة التى ترى من زاوية واطئة •

وقرب النهاية بعدما اتخذت جان قرارها ، تسرع ايقاعات التوليف ، متناقضة مع الايقاع البطىء الذى ميز المناظر الباكرة • ويدل هذا التغيير فى درجة السرعة على دنو الأجل ووشك انتهاء الفيلم •

ينحو تصوير روبرت بريسون Robert Bresson سينمائيا لقصة جان دارك فى فيلم « محاكمة جان دارك » (١٩٦١) - مقارنة بفيلم دراير - نحو القطب الواقعى فى الاسلوب . ففى وصفه للنضال الناشب بين جان وجلاديها ، يسمح بريسون لنفسه بقليل من التناقض فى الاضاءة . اذ على عكس الحال فى فيلم دراير حيث يرمز للخير والشر بأشكال من النور والظلام ، تجد اللون الرئيسى السائد فى معالجة بريسون هو الرمادى . وفى الحقيقة يوجد النزر اليسير جدا من الرمزية فى الفيلم . اذ يفضل بريسون أن يعيد الحكاية صريحة مباشرة ، محتفظا قدر الامكان بأمانته لما سجله التاريخ عن المحاكمة . ففى قاعة المحاكمة تظهر الكاميرا الشخص عند تحدثه فحسب ولا توجد أية زوايا تصوير متطرفة كما فى فيلم دراير . ويصور المحقق دائما تصويرا مباشرا دون أى تغيير فى زاوية التصوير .

وباستخدام بريسون ممثلين غير محترفين ، وتركيزه على الحوار التاريخى أكثر من الصورة وبساطة الأسلوب كما لوحظ من قبل ، يبدو الفيلم غالبا أنه ينزع نحو أسلوب تسجيلى موضوعى الطابع . ومع ذلك ، توجد عناصر أخرى للأسلوب تعمل عملها . فالحوار ، المكون من أسئلة وأجوبة متواصلة ، متناسق فى نسيج معقد من الايقاعات التى ترتبط ببنية الفيلم الأكبر من خلال وصلها بالأصوات الطبيعية (وقع أقدام ، فتح واغلاق الأبواب ، تحريك المزاليج ... الخ) .

٩ ـ التفسير النقدى

ان أول مستوى للمعالجة النقدية كما رأينا هو مستوى وصف الخواص المرئية والسمعية والمؤثرة للفيلم . وتأسيسا على هذا المستوى الوصفى يقدم الناقد فى الخطوة التالية تفسيرات للفيلم . اذ تحت عين الناقد المفسرة تتبدى الأفلام لسانا معبرا عن أشياء جليلة مثل الحقائق الدينية والأفكار الأسطورية والموضوعات الانسانية والرموز الكلية العامة .

ويستطيع الناقد باستنباط الصيغ الوصفية والتفسيرية أن يعين السمات الجمالية للفيلم (وهو المستوى الثالث.) ويقتضى تحديد السمات الجمالية (الوحدة وعدم الوحدة والفكاهة والتكثيف والدراما) أن يسبقه نشاط وصفى وتفسيرى . وتنطوى الأفلام على سمات جمالية لقيام علاقات بين عناصرها المرئية والصوت والمؤثرات (المستوى الأول) وهيمنة فكرة شاملة تنتظمها فى بناء رصين ، كأن تكون موضوعا أو فكرة أسطورية (المستوى الثانى.) وأخيرا ، وعند المستوى الرابع ، يصبح اصدار حكم على فيلم أو تقييمه هو الاجراء النقدى لتقرير أنه جيد أو سيىء من الناحية الجمالية . وتعتمد مثل هذه الأحكام النهائية أولا وقبل كل شيىء على أحكام المستوى الثالث الجمالية .

وفى حين يظل نقد المستوى الأول سلسا بلا أشكال نسبيا ، ما يزال النقد فى المستوى الثانى مدعاة للتساؤل والاعتراض تارة أو أخرى . وواحد من أجلى التعبيرات افصاحا عن مثل هذا الاستياء أو عدم الرضى يصدر من سوزان سونتاج Susan Sontag وبخاصة فى مقالها : « ضد التفسير » (ويتضمنه كتابها المعنون :« ضد التفسير ومقالات أخرى » ـ طبعة نيويورك ١٩٦١ .) .

تعتقد سونتاج أن التفسير النقدىفى الأغلب الأعم يقود الراغب فى تذوق الفن عامة وتذوق الفيلم خاصة بعيدا عن العمل الفنى لا اليه. وهى تستشهد بشعار د.هـ. لورنس : « لا تثق قط فى الراوى ، ثق فى

الرواية » وترى النزوع الى نشدان المعانى الكامنة وراء ما هو أمامنا ـ بمعنى الكلمة الحرفى ـ فى العمل الفنى أشبه بأعراض لرغبة التحكم بوضع الأشياء فى تصنيفات سلسلة طيعة القياد .

وتعتبر سونتاج الجزء الأخير من القرن العشرين زمنا تتواجد فيه بوجه خاص حاجة ماسة الى الاتصال المباشر بالأشياء . وعالمنا يبدى عوزا فى التواصل على مستوى حرفى المعنى وفى الارتباط بالأشياء الحية المستعصية القياد . والفن مع ذلك يستطيع أن يكون مطية لما هو بسيط حرفى المعنى ولما هو مستعصى القياد .

مع هذا كله خضع البعض من أروع الفنانين لتفسيرات لا تنتهى . فقد نظر الى شخصية « ك » التى ابتدعها كافكا فى « المحاكمة » على أنها رمز المسيح أو المسيخ الدجال ، وعلى أنها رمز الاثنين معا أو ليست رمزا لأيهما اطلاقا . وتلاحظ سونتاج أن مسرحيات بيكيت المرهفة عن الوعى المنطوى على نفسه تقرأ باعتبارها بيانا عن اغتراب الرجل الحديث عن المعنى او عن الله أو باعتبارها قصة رمزية لعلم أمراض النفس . وتوضح أن مسرحية تنيسى وليامز « عربة اسمها اللذة » ينظر اليها على أنها تصوير « لانهيار المدنية الغربية » ... [بدلا من] كونها رواية مسرحية عن وحش وسيم يدعى ستانلى كوالسكى Kowalski وحسناء ذابلة ضاوية جرباء تدعى بلانش دى بوا » .

وتشير سونتاج الى الكثير من الفن الحديث على أنه عملية خلق أعمال هى « فلتات من التفسير » ، فالافراط التفسيرى الذى يتصيد الرمز صعب عسير مع التصوير الزيتى الذى يخلو من المحتوى . والفن الشعبى يحقق هدفا مماثلا بأسلوب مغاير ، أى بتقديم محتوى واضح جدا بحيث لا يفسر (مثال ذلك الفيلم الضخم لآندى وارهول « علبة حساء كامبل ») وفى السينما تعجب سونتاج بأعمال وارهول وجودار وتريفو من أجل « خاصيتها اللارمزية » . فقيمة اللارمزية اذن تكمن فى قدرتها على تقريبنا أكثر من الفن ذاته : لا توجد تفسيرات رمزية ميسرة لكى تتداخل فى تجربتنا .

ويمكن أن يفهم فيلم ستانلى كوبريك « برتقالة آلية » (١٩٧١) بطرق شتى ذات مغزى فى ضوء الديناميكية اللارمزية التى تناقشها سونتاج . فالشخصية الرئيسية ـ وهى اليكس ـ مرتبطة بمشاعرها وليس عنفه نتاج مرض عصابى مكنون . بل يقترف أعمال العنف لأنه يحب أن يفعلها ، لأنها متعة ، لأنها زاخرة بالحيوية والاثارة .

ومن أكثر المناظر ترويعا للقلب في الفيلم هو قيام أليكس بقتل امرأة بواسطة عملها الفني ـ وهو تمثال ضخم لذكر رجل يمثل عضـو الجنسية بجلاء لا يتأتى معه أن يكون رمزيا · والفن الشعبي في الفيلم من نوع الأسلوب اللا رمزي · وفي هذا العالم لم يعد يمكن تمييز الخيال من التجربة ، ولا الفن من الحياة ·

ويهيىء لنا الايقاع البطيء لفيلم كوبريك ، والذى انتقده المعلقون الكثيرون بشدة ، فسحة من الوقت لكى نشـاهد كل الفن الشعبي في بيئات الفيلم · وكما تلاحظ سونتاج ، نحن نعيش حياة بالغة السرعة والفوضى والضجيج بحيث نحتاج وقتا ومادة واقعية بسيطة غير منمقة لكى تستعيد حساسياتنا · وفيلم « برتقالة آلية » يعطينا الاثنين معا ·

ما مدى صحة حجة سونتاج ؟ قد نسلم جدلا بأن بعض التفسيرات يفرض بافتعال على الأعمال التى يراد القاء الضوء عليها · فرؤية « عربة اسمها اللذة » كتصوير لانهيار المدنية الغربية تبدو حالة بينة لمثل هذا التفسير المتزيد · ويمكن الاعتراف أيضا بأن الكثير من الفن الحديث ، بما فيه الفيلم المعاصر يكتسب مظهرا لا تفسيريا أو لا رمزيا · ويبرز مثال « برتقالة آلية » قيمة هذا المنظور · ومع هذا يبقى السؤال عما اذا كان من الأفضل تذوق الفيلم دون تفسير أم لا ·

ترتكز حجة سونتاج على فكرة أن ملاحظة فيلم ما مع وجود تفسير في البال تتداخل مع فهم المحتوى الحرفي للفيلم · ومن المفترض أن مرتاد السينما يواجه بجملة طرق يختار من بينها ليتذوق الفيلم ـ وهى طرق تزعم سونتاج أنها تستبعد كل منها الأخرى بالتبادل · وتحبذ سونتاج التركيز على المستوى الوصفي لنتذوق مع تحاشى المستوى التفسـيرى قدر المستطاع · ومع هذا ، لا يتداخل التفسير دائما (أو حتى غالبا) مع فهم ما ينطوى عليه الفيلم حرفيا · بل عوضا عن ذلك ، كثيرا مـا يحدث أن ينشأ شكلان للوعى معا : أحدهما حرفي والآخر تفسيرى ·

وفي فيلم « برتقالة آلية » مثلا ، يستطيع المتفرج أن يتنبه الى كل من ملامح المستوى الوصفي للفيلم والتراكيب التفسيرية معا · وينهض أحد التفسيرات على فكرة التطهير ـ فكرة انعتاق اللاشعور : فالمتفرج يندمج مع أليكس الذى يعامل على امتداد الفيلم كشخصية أكثر جاذبية من سائر الشخوص المقولبة حوله · ويتوازى بلطف حواره الآسر وفطنته وحديثه الطلق الدافق وجرأته مع شخصيات الحرس الفاشى ، والليبرالى المتكلف،

وأبويه الأحمقين ورفاقه الحميمين (الذين يصبحون من رجال البوليس) وهلمجرا . وبهذا الاندماج مع الشخصية يستنكر المتفرج خنق أليكس .

فى عمليات اللاشعور ، يصبح الأشخاص والمواقف مبالغا فيها،ومن ثم كانت القولبة وأشكال الصراع المبسطة فى فيلم « برتقالة آلية » . وتفيد تشـويهات البيئة ، وخيالات الحركة السريعـة والبطيئة وسـمة الكوابيس الغالبة على مشا ـد العلاج بمركز لودوفيكو Ludovico (مع ذبذبات اللاشعور) ـ فى خلق جو يمـكن أن يحدث فيـه هذا التطهير النفسى .

ويمكن أن تجد أيضا التراكيب الروائية الأسطورية فى الفيلم . فقد اعتبرت مغامرة أليكس نوعا من الأوديسا اكتملت بالعودة الى مكان مميز بعلامة « وطن » . ويؤكد الاحتفال الذى يعقب رجعة أليكس من علاج لودوفيكو (الذى يستأصل منه نوازع العنف) انسانيته من جديد بشرح الفكرة الأسطورية القائلة بأن العنف والمقاتلة أمران طبيعيان فى حياة البشرية .

وفيلم « **الطريق** » (١٩٥٤) لفيديريكو فيلليني مثل آخر يمكن أن تثمر مناقشته فى ضوء قضية التفسير . فهو قصة رجل جبار يدعى زامبانو ويبلغ تبلد مشـاعره نحو مسـاعدته الرفيقة الحزينة حدا من القسوة يبدو عنده عاجزا عن الشعور الانسانى . ولكنه فى مشهد الختام عندما يدرك أنها قد رحلت الى غير رجعة ، يشعر بخسارته شعورا عميقا .

وفيلم « الطريق » كما ينم عنه عنوانه ، أغنية للطريق . ويستجيب المرء لجو الفيلم بنزعته الطبيعية حيث الطرق المنداة والبؤس والقذارة والوجبات الهزيلة وشعور اليأس والفراغ . ولا تتضمن هذه الاستجابة أى تفسير . ويمـكن ، رغم ذلك ، أن تثرى تجربة رؤية « الطريق » بالتحليل الرمزى .

وفى عالم فيلليني يحكم على الشخصيات بالـوحدة الموحشـة . وتقودهم محاولاتهم للهرب من هذه الحال الى الانهماك فى احتفالات جماعية . وتشتمل هذه الاحتفالات على سيرك (المهرجون) وطقوس لهو وعربدة (لذة الحياة) وموكب (٨½) وحفلة تنكرية (جولييت الأرواح) ووليمة (ساتيريكون فيلليني) . وبعد أن تستنفد محاولة الهرب هذه غرضها تجد الشخصيات نفسها أكثر وحدة وانزواء . وعادة ما يكون الفجر هو اللحظة التى يتبدد فيها وهم الهرب وتعود الشخصيات الى وحدتها .

وفى فيلم « **الطريق** » تنشد جلسومينا الصحبة والزمالة من خلال رقصها وغنائها لكى تتغلب على مشاعر حنينها لبلدها · وزامبانو ينبذها تاركا اياها فى حالة من الوحدة · وفى النهاية ، يترك فيلليني زامبانو فى نفس الحال ، ونحس عزلته بألم شديد ·

وتنهض علاقة جلسومينا وزامبانو ببهلوان الحبل المشدود « ال ماتو » على فكرة التوازن الرمزية فى الطبيعة بين قوتيها الأوليتين : النار (مقرونة بزامبانو) والماء (مقرونا بجلسومينا) · وحينما نرى ال ماتو أول مرة يعرض نمرته سائرا على حبل مشدود وسط غلالة من لهب · ثم فى منظر لاحق ، يتعارك فيه مع زامبانو ، نراه يهاجم زامبانو بالماء · وفى منظر بعده أيضـا ، يحاول زامبانو أن يخفى جريمة قتله ال ماتو عرضا بدفع سيارته من فوق جسر الى قاع النهر ··· وتلوح النار مرة أخرى حين تنفجر السيارة مشتعلة باللهب · وهكذا يتأرجح ال ماتو بين عنصرى الطبيعة البدائيين وبين الشخصيتين المرتبطتين بهما ·

ويمكن فهم العلاقة الشاذة التى يحاول ال ماتو عقدها مع جلسومينا فى ضوء هذا التركيب الأساسى الأولى المثال · فهو يطلب منها أن تأتى معه ثم يقول انه لن ينالها · يحرضها على ترك زامبانو ثم يوافق على أنها يجب أن تمكث معه · فالتوازن الطبيعى الذى يسعى الى تحقيقه هو ذلك التوازن الذى يمكن أن يؤدى فحسب الى هذا النوع من التناقض الوجدانى·

وهكـذا تتطلب الأوجه الرئيسية للعلاقات فى فيلم « **الطريـق** » تفسيرا رمزيا · وكما هو الحال فى تذوق فيلم « **برتقالة آلية** » لا يلزم المتفرج أن يختار بين أسلوبين للاستجابة : فأحدهما يثرى الآخر ·

وفى ضـــوء الأمثلة المقتبســة من فيلمى « البرتقـالة الآلية » و « الطريق » ربما تراءى أن وجهة نظر سونتاج تحتاج الى تعديل : فى حين لا ينبغى أن يكون الرمزى هو الأسلوب الوحيد لادراك الفيلم ، فانه والأسلوب الحرفى للادراك غير متناقضين ·

اذن يستطيع التفسير أن يضيف وأن يثرى بالتالى خبرتنا بالأفلام السينمائية ، وسوف نوضح الأشكال التى يتخذهـا هـذا الأسلوب من النشاط النقدى فيما بعد ·

الفيلم ذو الأساس الأسطورى :

مظهر هام فى كثير من الأفلام هو وجود التراكيب الأسطورية . فالشخصيات والأشياء والأحداث فى الفيلم لا يمكن أن تكون أضخم فى حجمها الطبيعى من نظائرها فى الحياة الواقعية فقط بل يمكن أن تكون أيضا أكبر موضوعيا من الحياة (فى ضوء الأساطير التى قد تجسدها) . والعناصر الأسطورية هامة فى الفيلم بسبب الطريقة التى تستطيع أن تفيد بها كتراكيب أساسية فى تطوير الحدث . (ولا تستخدم كلمة « أسطورى » هنا بمعنى « الخيالى » أو « الزائف » ، بل الأحرى بمعنى تجسيد لمعتقد غالى جليل المعنى لثقافة ما) .

وقد اتخذ العنصر الأسطورى أشكالا عديدة . ففى العالم القديم . كانت الحكايات الأسطورية تهتم بالآلهة أو غيرها من الكائنات العلويه الخارقة أو بالأحداث الفذة غير العادية . وعلى مدار التاريخ تطورت أشكال دنيوية السمات لهذه الأساطير تضمنت فى ثناياها الأشخاص والأحداث التى توجد فى حياتنا اليومية المعتادة .

وتلعب الأساطير دورا بنائيا فى كافة أجناس الفيلم : فيلم الرعب . فيلم الغرب ، فيلم العصابات ، فيلم الاثارة ، فيلم المغامرة ، فيلم الغموض البوليسى ، الملحمة الانجيلية ، الفيلم الكوميدى ، الفيلم التراجيدى والفيلم الرومانسى .

وتشمل الحركة التعبيرية الألمانية ، بالاضافة الى فيلم « كاليجارى » فيلمين مرموقين من أفلام الرعب هما فيلم بول فيجنر « الغول » (١٩١٤ وأعيد اخراجه فى ١٩٢٠) وهو حكاية من حكايات فرانكنشتاين ، وفيلم فريدريش مورناو « نوسفيراتو » (١٩٢٢) وهو احدى حكايات دراكولا . ويقوم فيلم « الغول » على أسطورة يهودية يحيى فيها أحد الربانيين تمثالا من الصلصال (غول) . يتسلم أحد تجار العاديات تمثال الغول من بعض العمال الذين استخرجوه فى حفرياتهم بموقع معبد يهودى قديم . وباستخدام معرفته بأسرار الربوبية ينفث الروح فى التمثال ويجعله خادما له . ويقع الغول فى غرام بنت التاجر . وعندما تصده يستبد به الغضب ويتعقبها محطما كل شىء فى طريقه .

يضرب فيلم « الغول » بجذوره فى أسطورة فاوست التى تقول بوجود معرفة لا يجرؤ البشر على طلبها ، وبوجود مناطق فى الحياة من

الخير أن تترك دون ارتياد لأنه لا يتفق ونواميس الطبيعة أن يحيط الجنس البشرى علما بها . ولكن فاوست يسعى الى تجاوز حدود طبيعته ببيع روحه فى سبيل هـذه المعرفة . ويرتكب التاجر - ومعه زمرة من الشخصيات الأخرى فى الأدب - مثل دكتور فرانكنشتاين فى فيلم جيمس هويل « فرانكنشتاين » (١٩٣١) - المعصية ضد الطبيعة ببعث الحياة فى الجماد .

وفى حكاية فرانكنشتاين تلعب أسطورة أخرى مفادها أن الحب يقهر الجميع - دورا حاسما فى قمع ثورة الوحش المفزعة . وفى المنظر النهائى المذهل لفيلم جيمس هويل يتغلب فرانكنشتاين - مدفوعا بحبه لعروسه - على نزعة الشر التى تملكته : وتتبدل صـورة الوحش - المعكوسة فى مرآة ضخمة - تدريجيا بصورة فرانكنشتاين .

ويضفى تأسيس أفلام الرعب على أسطورة فاوست (وكذلك فى حـالة « فرانكنشتاين » على فكرة أن الحب ينتصر على الشر) مسحة العمومية على الحدث فى فيلمى فيجنر وهويل التى تؤثر فى نفوسنا أعمق تأثير .

ومثل حكاية فرانكنشتاين يقيم فيلم ف . و . مورناو «نوسفيراتو» أساسا عاما لحكايته بتأصيلها فى الاعتقاد الأسطورى بسلطان الحب على الشر . اذ يحوك مورناو بطريقة ممتازة نسيجا خارقا للطبيعة فى عالم فيلمه : انسان تتهدد حياته بحاجة الكونت نوسفيراتو للدم البشرى . فقد حملت عربة تقودها الأشباح فى دروب غابات كارباثيا كاتبا شابا الى قلعة الكونت لتسوية عملية تجارية . واصطبغت الرحلة بجو الخوارق باستخدام الحركة السريعة والصورة السالبة . وبأعجوبة ينجو الكاتب من هجوم مباغت شنه نوسفيراتو . ويتعقبه مصاص الدماء ناشرا الفوضى والدمار الى أن يتحطم . ويحتوى المنظر الختامى والمنظر الذى يهرب فيه الكاتب على مغزى أولى المثال . ففى المنظر الأول . وبينما يوشك مصاص الدماء على الانقضاض على الكاتب ، تستيقظ زوجة الكاتب ، نينا ، وهى هناك فى بيتها ببلدة نائية - على هاجس بأن زوجها الغائب فى خطر . ويفرض انزعاجها على زوجها العزيز مفعوله عبر الأميال ويجبر نوسفيراتو على وقف هجومه . وفى المنظر الختامى ، تقابل نينا مصاص الدماء وتدعوه دون خوف لقضاء الليل معها مدركة أنه سوف يقضى عليه اذا اشرقت الشمس وهو خارج قلعته . ويجيب دعوتها ويموت .

ويمثل فيلما « **الملاك الأزرق** » و « **كاباريه** » اللذان ناقشنا أسلوب اخراجهما من قبل ، الطريقة التى يمكن للأفلام الموسيقية بها أن تطرق المصادر الأسطورية التماسا لبعض جاذبيتها ٠ فالمعلم فى « **الملاك الأزرق** » شخصية نمطية رئيسية تنخرط فى الكفاح من أجل اى شىء تفتديه بروحها ٠ وفى « **كاباريه** » تتحدث ليزا مينيللى عن مواهبها الغابرة وتصبح حفلاتها الموسيقية بملهى الكيتكات حفاوات صاخبة باستحواذ الشيطان عليها ٠ وتتجلى هذه السمة بنوع خاص فى المنظر قبل النهاية حيث تنطلق ليزا ومدير المراسم خارجين من منظر يشبه مثوى الجحيم ٠

ونوعية الفيلم الموسيقى تكاد ترتبط ارتباطا مباشرا بالعنصر الأسطورى ٠ ويكمن معظم قوته فى تمكن الأفلام الموسيقية من خدمة الأشواق اللاشعورية كالتى نكتشفها فى أحلامنا ٠ فنحن نريد لا شعوريا أن نعيش فى عالم يتكشف فيه كل شىء (اذ فى الأفلام الموسيقية يرقص الناس بدلا من المشى ، ويغنون بدلا من الكلام) ، ويغدو كل شىء مشرقا مشمسا دافئا ، وتجعل فيه قوة الحب كل شىء ينتهى على خير ما يرام ٠

وقد تطرق التفكير أيضا الى أسلوب شابلن الكوميدى بوصفه اطارا أسطوريا : يقول آندريه بازان عن رسم شابلن لشخصية الصعلوك الصغير التى اشتهرت عنه : « شارلى شخصية خرافية تعلو فوق كل مغامرة يتورط فيها » ٠ ويمكن تتبع منزلة شارلى الأسطورية لقدرته على حل جميع المواقف المعقدة بطريقة تبين بجلاء نزوات كل انسان وتهويماته ٠ ففى فيلم « **الأزمنة الحديثة** » (١٩٣٦) يهزم شابلن عصر الآلة ونظام السجن والاتحادات النقابية ٠ ويفى انتصار شارلى على السلطة نيابة عن الآخرين ببعض من أعمق الحاجات النابعة من ارتباطنا بحياة مجتمعنا الشامخة البنيان ٠ اننا نتمنى أن نكون قادرين على فعل ما يفعله شابلن ٠

وينطوى معظم تركيبة أفلام المغامرات عند هوارد هوكس على جذور أسطورية ٠ ففى فيلم « **هاتارى** » (١٩٦٢) يشبه جون واين تنافس عدة صيادين على المرأة الوحيدة المتاحة لهم بأنه « عملية طبيعية » ٠ والفكرة الأسطورية التى تنادى بأن الرجل يجب أن يختبر نفسه على محك البيئة حوله ويثبت وجوده لأنداده هى أساس الطقوس التى تجتازها الشخصيات لتصبح عضوا فى الدائرة الداخلية فى « هاتارى » ٠

ويمتلك فيلم الغرب (**الوسترن**) رابطة من أقوى الروابط بالعنصر الاسطورى ٠ فأعمال المقاومة التى تكون لب الوسترن متأصلة فى النماذج

او الأنمـــاط الرئيسية المتعلقة بوضـع الجنس البشرى فى الطبيعة . فالوسترن يحتفى بأسطورة الاستعداد الطبيعى للعراك . ويحاول فيلم هنرى كنج « المدفعى » (١٩٥٠) أن يحيد عن هذه التركيبة . اذ يلعب جريجورى بيك فيه دور مدفعى مسن سئم الحياة التى يحياها . ولما أصبح فى مقتل على يد شاب يوشك أن يتقلد الآن وشاح الغلبة الأسطورى - يصر بيك ألا يقبض على الشاب بل يترك لأسوأ مصير يلقاه باضطراره الى العيش مشهورا كمدفعى . ويشعر المرء بأن محاولة نقض البناء التقليدى لأفلام الوسترن فى هذا الفيلم محاولة عقيمة غير مؤثرة ، ربما لأنها تأتى بأسطورة أخرى هى أسطورة « السوبرمان » « الوحدانى » الذى يتحمل فى تجلد وصبر ضربات قدر خبيث مؤذ . ولكن تعلقنا بأسطورة الاستعداد الطبيعى للعراك من القوة بحيث يتعذر الاطاحة بها بسهولة .

وفيلم جورج ستيفنز « شين » (١٩٥٣) كما تقول كلمات ناقد فطن - هو تصوير للسيد : « المسيح حامل البندقية ذات المقبض المرصع باللآلىء - الذى يستطيع أن ينقذ البلد المهـدد بالخطر من قوى البغى الخارجة على القانون . نرى شين (ويؤدى دوره الان لاد) من خلال عيون مستقبل أمريكا ، ممثلا فى الصغير جوى ستاريت ... وليس من قبيل المصادفة أن يتسمى والدا جوى باسم جو وماريون ، وأن يقفا فى انتظار ابن المسيح الذى سوف ينجيهما ... ان قدوم بطل الوسترن نوع من القدوم الثانى للمسيح ولكنه فى هذه المرة يرتدى بزة المدفعى ، فهو المخلص الوحيد الذى يمكن لأدغال الغرب وفيافيه ووحشيته الصرف أن تتقبله » .

لا يريد شين أن يحارب بعد ذلك ، ولهذا يندرج بعض من بناء فيلم « المدفعى » فى ثنايا « المسرحية الأخلاقية » لاستيفنز . ولكن حين يتعين على شين أن يتصرف نراه يفعل ذلك بضراوة بالغة . وتهليل الصبى المجلجل باسم شين فى نهاية الفيلم ترسخ من جديد قدسية العراك الأسطورية .

ولا ينبغى أن ينظر الى العنصر الأسطورى على أنه عنصر دخيل على فهمنا للأفلام السينمائية . فنحن لا نلاحظ حكاية الوسترن مثلا ثم نميز بعد ذلك ارتباطاتها بالموضوعات الأسطورية والصور النمطية الرئيسية . بل ينشأ الاثنان معا لأن ادراكنا ذاته لأحداث الحكاية يتحقق من خلال المقولات الأسطورية .

عندما ينزل وايات ايرب الى أوكيه كورال لكى يذود عن المدينة ضد العناصر الخارجة على القانون فى فيلم جون فورد « **عزيزتى كليمانتاين** » (١٩٤٦) يتشح فعله بقدسية أسطورية · والعامل الفعال فى ادراك المتفرجين تحديه للعصابة هو أسطورة « التوافق الطبيعى » · فجزء مما نراه يحدث هو بالتأكيد ، رجل يواجه طغمة من قطاع الطرق السفاحين · ولكن جزءا آخر مما ندركه هو استعادة توازن الطبيعة · فالشر ، ممثلا فى عصابة قطاع الطرق ، موجود فى الحياة ، ولكن بعملية ما طبيعية ، يتم تحييد هذه القوة بظهور قوة مضادة تعمل للخير ، مجسدة فى هذه الحال – فى وايات ايرب – وثمة أفلام لا تحصى من أفلام الوسترن الأخرى القائمة على هذا البناء الأسطورى ، تعول الى حد ما فى فاعلية تأثيرها على ادراك المتفرجين لمناظر المواجهة – على مقولة « أسطورة التوافق الطبيعى » ·

وتستطيع اية أسطورة أن تمهد طريقها من جنس الى آخر · فالفرد فى الوسترن يكتشف شخصيته عند مواجهة بيئة بدائية · يصطحب صديقا حميما – فى الغالب هندى – وحصانه وبندقيته · فالشر جزء أساسى لازم لتلك البيئة ولكنه يقهر بعد ابتلاء كثير ·

وفى فيلم العصابات قد توجد نفس العناصر · فالبندقية موجودة ولو أنها قد تظهر فى شكل أكثر تعقيدا (بندقية آلية مثلا) · وتحل السيارة محل الحصان وتصبح المدينة بديلا للبيئة البدائية · ويضيع عادة البعد البطولى المقترن ببطل الوسترن فى هذا التحوير · اذ فى حين يتمتع راعى البقر بسلطة نابعة من ميثاق شرف يلتزم به بدقة نجد رجل العصابات لا يمتلك غير القوة ·

وفيلم شليزنجر « **راعى البقر فى منتصف الليل** » مزيج ساحر من هذين الشكلين للتركيب الأسطورى · اذ يلبس جوباك (جون فوات) زى راعى البقر وعندما تتملكه نشوة الجذل والابتهاج يمرح صاخبا مثل راعى البقر بطل أفلام الوسترن التى لا تعد ولا تحصى· أما البرية التى يتوجه اليها رأسا فهى مدينة نيويورك . ومطافه بين نساء المدينة الموسرات · ومركبة السفر التى تحمله هناك ومنها بعـــدئذ الى أرض التخوم الجديدة الموعودة (فلوريدا) هى أوتوبيس جريهاوند Greyhound

وفى نيويورك يلتقى جوباك بتلك الشخصية أسيرة الخرافات . الهندى ، فى صورة ريكو « راتزو » ريتزو ، وهو محتال أعرج (داستن هوفمان) · وفى الوسترن يستحدث لقــاء راعى البقر ببيئته البدائيــة

وعلاقته بالهندى تغييرا فى شخصيته · ونجد فى نهاية الفيلم أن جوباك قد مر بمثل هذا التحول · وفى طريقه الى فلوريدا ، يلقى بملبس راعى البقر بعيدا من أجل زى ملائم لحياة جديدة فى ميامى ويعلن أنه سوف يلتحق الآن بوظيفة ·

وفى حين يفى جوباك بالكثير من ملامح راعى البقر الأسطورى بأفلام الوسترن ، فانه يناسب أيضا الدور المألوف لخصم البطل ، الموجود فى كثير من أفلام الوسترن المسماة بالجديدة ، (وأنواع أخرى أيضا) · وتخفق محاولاته لكسب رزقه ، وحينما يلتقيان أول مرة ، يحتال عليه راتزو · وتبلغ اخفاقات باك أوجها فى القتل والهرب · وينتهى الفيلم بملحوظة أخيرة غير بطولية عندما يموت راتزو الذى حاول باك انقاذه ·

ورغم هذا العنصر اللا بطولى ، يطرق فيلم « راعى البقر » المصادر الأسطورية · ومع أن القلائل من الناس سوف يظنون عن وعى أن جوباك ينفرد ببعد فطرى النمط ، فان المقولات الأسطورية رغم هذا تظل جزءا من اطار المفاهيم الذى يستثير استجابتنا ·

البنائية والتفسير الجدلى :

شكل تفسيرى آخر هو الجدلية (الديالكتيك) ، وهو تفاعل بين قوى متضـادة يخرج منه تركيب جامع · وهناك نظرية مرموقة وفعالة فى تفسير الفيلم اسمها « البنائية » تؤكد بشدة على التراكيب الجدلية فى فهم الأفلام · وبعض هذه التراكيب أساطير لأن العنصر الأسطورى يرتكز غالبا على المقابلات أو النقائض ·

وفى شرح الكيفية التى تشكل بها التراكيب الأسطورية والجدلية الأخرى ادراكنا لأحداث الفيلم،يرى البنائيون أن العالم «دالة» * الأشكال التى يمنحها وعينا له · ومن أبرز البنائيين نويل بيرش وهو مخرج ومنظر سـينمائى ، وكلود ليفى ـ شتراوس وهو عالم انثروبولوجى تركزت دراساته كثيرا على عنصرى الأسطورة والطقوس ، وكريستيان ميتز الذى يطبق أساليب النظرية اللغوية الحديثة على تحليل العناصر المرئية والسمعية

(*) فى الرياضة اذا توقفت كمية ما (ص) على كمية أخرى (س) بحيث تتعين (ص) كلما تعينت (س) فانه يقال ان (ص) دالة للكمية (س) · (المراجع)·

للفيلم كالاشارات والرموز والتراكيب السينمائيـة الأخرى . وتتلاقى المناهج البنائية ، أيا كان ميدانها فى كونها غير تاريخية . وسوف تناقش مضامين البنائية بتوسع فى الفصل العاشر .

وقد استخدم بيتر وولن أفلام هواردهوكس ليوضح كيف يعمل التحليل البنائى . اذ بدلا من العكوف على التفاصيل المادية لفيلم ما أو الأسباب التى تدعو المتفرج الى أن يستجيب فى وقت معين وبطريقة معينة ، يستنبط البنائى ما يسمى بالمميزات البنائية العميقة . وفى حالة أفلام هوكس تكون بؤرة الاهتمام عادة موضوعات وأحداثا وأساليب مرئية معينة متكررة تنبع من النقائض المتعارضة . ويمثل هوكس حالة ممتعة تثير الاهتمام بوجه خاص لأنه اشتغل فعلا فى شتى أجناس الفيلم ولو أن معظم أفلامه من نوعين اثنين : دراما المغامرة والكوميديا المتهوسـة . وأسمى عاطفة فى أفلامه من النوع الأول هى الصحبة الحميمة بين أفراد جماعة كلها من الذكور ويعيش أبطالها فى عزلة عن المجتمع . فمن خلال عملية ما طبيعية تفسد أجهزة الراديو أو تحاصر الطائرات بالضباب الكثيف أو يتأجل سفر عربة الركاب القادمة مدة أسبوع . ويشـتمل التأهل للدخول فى هذه الجماعة المغلقة على اجراء طقسى يوثق رباط الجماعة سويا ويلزم اندماج أعضائها فيها بخصوصية حميمة .

ويمكن للنساء أن تنضم للجماعة باجتياز طقوسها فحسب . فهن دائما مكمن خطر ، وضحاياهن هم الرجال ـ وتؤخذ تصرفاتهن دائما بارتياب .

ان مضمون تركيبة أفلام هوكس الكوميدية هو النكوص الى عهـد الطفولة والهمجية ، أو قلب أدوار الجنسين التقليدية بحيث تسيطر النساء على الرجال كما فى فيلم « **كنت عروس حرب الذكور** » (١٩٤٩) .

فى أفلام هوكس ، اذن ، تكون ركائز بنيانها الجدلية هى : المستقل ذاتيا والمستذل المحكوم ، الشخص الفرد ضد البرية المقفرة ، الذكر ضد الأنثى ، تمام الانجاز ضد النكوص ، الأصيل ضد الدخيل .

ووفقا لنظرية البنائية سوف نفهم ونتذوق الفيلم حالما ننفذ الى هذه البناءات العميقة . والخيار البديل هو أن نتحدث عن التوقيت التاريخى للفيلم ، عن حبكاته ، عن ممثليه ، عن رسالته الاجتماعية وهلم جرا ـ وهى أمور عند البنائيين تغفل ديناميكيات الفيلم .

ولقد كان هدفا رئيسيا لهذا الكتاب أن يبين كيف أن التصور التاريخي للفيلم يتحكم في تذوقنا لمجال التعبير • وقد قدمنا أمثلة عديدة تناقض نظرية البنائية ، وتوضح أن المعنى والسمات الجمالية للقطات والمناظر بل حتى الأفلام بكاملها تعتمد على المميزات التاريخية ـ الوقت الذى أنتج فيه الفيلم أو الوقت الذى يختبر فيه الفيلم • وفي ضوء هذه الأمثلة كلها التى تضاد قوة الدفع اللا تاريخي للنظرية البنائية ، ربما ترامى أن قابلية تطبيق المنهج البنائي على الفيلم مبالغ في تقريرها •

وفي حين أن البنيات الجدلية العميقة ، مثل تلك الكامنة في أعمال هوكس ، من أهم العوامل حسما في تذوق الأفلام جماليا ، فانها ليست العوامل الوحيدة • اذ لو نحينا جانبا انحيازه اللاتاريخي ، يهيىء المنهج البنائي طريقة أخرى مجدية في اثراء تقديرنا للأفلام •

ولأن الفيلم الكوميدى نوع تبرز فيه بجلاء البنيات الجدلية ، فان الأمثلة المأخوذة من هذا النوع تفيد بوجه خاص في ايضاح كيف تؤدى هذه البنيات وظيفتها • ففي عوالم شارلى شابلن وباستر كيتون تحتل الأشياء مرتبة البطولة فيها تماما شأن البطلين المهرجين • والأشياء يخلع عليها ذوات انسانية تقريبا • وفي هذا الصدد يذكر المرء بخاصة مجموعة الآلات في فيلم « الأزمنة الحديثة » وتلك القاطرة الضخمة التى يركبها كيتون في فيلم « الجنرال » (١٩٢٦) •

ومع أنه يوجد تفاعل جدلى بين كل من هذين الممثلين الهزليين والأشياء حوله ، فان هذا التفاعل يتخذ أشكالا مختلفة • في أفلام شابلن ، تصبح الأشياء أعداء ينبغى قهرها ، ولو أن طريقة شارلى ، كما يوضح بازان بحق تماما ـ أقرب الى كونها عملية التفاف حول الموقف منها الى تدبير حل له (مثل هزيمة الشىء) • أما كيتون فانه مغرم بالشىء الضخم : ديناصورات ، شلالات مائية ، عابرة محيطات ، قطار ، جيوش كاملة ، باخرة ، عاصفة بحرية ، قوة بوليس نيويورك • وفي أفلامه ، يأخذ العنصر الجدلى المتضمن هذه الأشياء في السير قدما مع الشىء الضخم بوصفه خصما في البداية ثم حليفا في النهاية •

تتحرك القاطرة الضخمة من تلقاء نفسها ، وقبل أن يلم باستر بأحوالها تنطلق به ماضية في طريقها بأقصى قوتها • انها تتصرف بشذوذ : البخار يتدفق خارجا منها ، النار تندلع في فرنها ، وهى تواصل اندفاعها في عناد لا يلين • ويبتل باستر تماما بالماء ، ويكاد أن يلقى حتفه بفعل

مدفع تجره القاطرة وأن « يخوزق » تقريبا على شبكة كاسحتها الأمامية ·
ولكن شيئا فشيئا تصبح القاطرة رفيقا مخلصا لباستر حيث يصمدان
معا فى وجه لصوص القاطرات الذين يقتفيان أثرهم ·

وفى هذا التفاعل الجدلى مع الأشياء ، يتميز كل من الممثلين الهزليين
بعلاقة جلية بارزة بالطبيعة · فشخصية كيتون ، فى أوضـــاع تنكره
العديدة ، تتقزم أمام أعمال الطبيعة العملاقة من حوله · ويستخدم كيتون
أسلوب اللقطة الطويلة ويفضل وضع الكاميرا الذى يصور اللقطة العامة ·
وكلاهما يؤكد ضآلته بالنسبة للأشياء حوله · كذلك يستخدم شابلن
اللقطة الطويلة ، ولكنه يفضل وضع الكاميرا المتداخل فى اللقطة القريبة
لكون فيلمه الكوميدى من نوع أكثر حميمية بكثير · ويتجلى هذا الأسلوب
فى فيلم « حمى البحث عن الذهب » · ومع أن المناظر الخلوية العظيمة
باقليم اليوكون هى موقع أحداث هذه القصة ، فان معظم الحدث يجرى
فى مناظر داخلية ـ داخل سكن صغير تزمجر خارجه عاصفة قطبية أو
فى قاعة رقص أو فى حجرة شارلى فى بلدة كلونديك ·

وتوضح أفـلام أخرى أيضا استخدام العنصر الجدلى · يثير فيلم
ميلوس فورمان « انطلاق » (١٩٧١) جدلا بين حدث الفيلم وتوقعات
المتفرج تنبثق منه كلا الفكاهة والتعليق الاجتماعى معا · فالفيلم يعالج
مشاكل الحياة المعاصرة ـ الأطفال الهاربون من الأهل ، وسائل القمع ،
أهواء البيروقراطية الحديثة وما شابه · وكانت توقعات جماهيره الأولى
مبنية أساسا على كوميديات العصر الذهبى للكوميديا ـ أفلام ماك سينيت
وشابلن وكيتون وهارولد لويد واخوان ماركس · ولكن « انطـلاق »
اختزل هذه التوقعات بطريقة جعلت الفيلم تجربة غير مرضية ، تجربة
توازت مع موضوع الفيلم الذى تتفاقم على امتداده السرعة وقوة الدفع
والاستثارة ثم تنقطع فجأة · وفى مشهد مطاردة غير مرض يكتشف باك
هنرى أثناء بحثه عن ابنته الهاربة هرب ابنة أسرة أخرى · يستدعى
والدتها التى تبدأ بدورها فى البحث عن ابنتها · ويتعقب الأم سائق
سيارة أجرة يحاول الحصول على أجرته ، ويمشى باك هنرى بدوره فى
اثرهما · وأخيرا يطارد ثلاثة راكبى الدراجات المشاكسين ـ وهم رفقاء
البنت الهاربة هنرى · المقومات جميعا حاضرة الآن لبدء مطاردة متهورة
بمعنى الكلمة · ومع هذا ، اختصرت المطاردة (بالقياس لما كان يمكن
أن تكون عليه فى كوميديات العصر الذهبى) · يضـاف الى ذلك أنه

استخدمت عدسة بعيدة المدى ضغطت الحدث وحرمته بالتالى رحابة المجال التى اعتدنا أن نقرنها بمثل هذا المنظر ·

وينهى فيلم « انطلاق » منظر غير مرض بالمثل : عادت الابنة الهاربة ، ومعها صديقها الموسيقى « الهيبى » الذى يستدرجه الحاضرون الى أن يغنى احدى « نمره » التى يتوقعون أن تكون أغنية روك معاصرة · ولكن بدلا من ذلك ، يتم القطع على باك هنرى وهو يترنم بأغنية « اغراب فى الجنة » التى عفا عليها الزمن ·

ويترك فيلم « انطلاق » جمهوره مستشعرا انه لم تدبر أية حلول للمشكلة · فالبنت قد تهرب من البيت مرة ثانية ، ويواصل الابوان حياتهما المحبطة ببســـاطة ، وهلم جرا · ان فورمان لا يريد أن يدع جمهوره متمتعا بشعور من الرضى ·

ويبنى جان رينوار أفلامه على تفاعل جدلى بين القواعد المتحكمة فى علاقات الأفراد وتلقائية الطبيعة وكذلك استجابات الانسان الطبيعية · فى الفصل الخامس رأينا كيف أضفى رينوار شكلا مرئيا ملموسا على هذا الجدل فى فيلم « انقاذ بودو من الغرق » · وفى فيلم « يوم فى الريف » (١٩٣٦) يقارن بين الباريسيين وبين أولئك الذين يعيشون فى أحضان الطبيعة · فالأولون يحاولون الوفاء بعهد قطعوه على أنفسهم بالتواصل الحميم مع الطبيعة · وهو عهد يحسونه يوما واحدا فقط فى السنة · وتنتهى مجهوداتهم الى ان تكون وفاء بفكرة رومانسية الصبغة أكثر منها اتصالا حقيقيا بالطبيعة ·

أما أهل الريف السعداء بمجهوداتهم تلك فيخدعونهم · وفى صورة ساحرة تجسد التناقض بين سكان الحضر وسكان الريف ، نرى الباريسيين يتنزهون فى الخلاء بكل مضايقاته ، بينما يتناول الأهالى عشاءهم داخل بيوتهم ·

ويقوم فيلم « قواعد اللعبة » على بنـاء من النقائض أكثر تعقيـدا فالحبكات الرئيسية والفرعية (التى تضم أسياد قصر كبير وضيوفهم وخدمهم) تضع المشاعر الطبيعية للجاذبيـة الجنسية والحب فى مواجهة التقاليد الاجتماعية التى تحكم أساليب تعبيرهم ··· كما أن دنو الموت الطبيعى فى منظر صيد حيث نرى الأرانب تحتضر فى لقطة قريبة مؤلمة ـ يقابل غموض الموت فى المنظر الأخير حيث لا نرى جيدا صورة شخصية

رئيسية سبق قتلها ـ وتتطابق أمارات البهجة الظاهرية بالحفلات المقامة داخل القصر مع البرود المستكن الذى يميز حيـاة هؤلاء الناس الذين يفضلون ألا يعيشوا بوحى التلقائية بل على العكس بقواعد اللعبة ٠

ويصف فيلم رينوار « **الوهم العظيم** » (١٩٣٧) ـ رغم أنه غير كوميدى ـ بطريقة جدلية مشوقة انهيار النظام الأرستقراطى الأوربى ونشوء المجتمع الجديد الذى تهيمن عليه طبقتا البورجوازيين والعمال ٠ المنظر معسكر لأسرى الحرب ابان الحرب العالمية الأولى ٠ ويبرز حدث الفيلم انحلال وزيف الطبقة الحاكمة وأخلاقياتها وتقاليدها ٠ فمثل هذه القواعد تجبر القائد الألمانى (اريك فون ستروهايم) على قتل الرجل الذى يشعر بأنه أقرب الناس اليه وهو الكابتن الفرنسى الذى ينتمى الى نفس طبقة القائد الاجتماعية ٠ (يجب على الضابط المشرف أن يطلق النار على الأسرى الفارين بينما الأسير عضو الطبقة الاجتماعية والعسكرية مضطر الى محاولة الفرار) ٠ وأثناء محاولة الفرار التى يلقى الكابتن الفرنسى مصرعه فيها ينجح أسيران يمثلان النظام الجديد فى الهرب ٠ ويكافح الرجلان للوصول الى الحدود السويسرية حيث الأمان الذى تعدهما به ٠ وعندما يصلان يكتشفان أنه لا شىء هناك من هذا القبيل يمكن التعرف عليه ، فالثلوج تغطى كل شىء ٠ واختفاء خط الحدود عن العيان كناية مرئية رائعة عن الطبيعة الابهامية الخادعة للحواجز الاجتماعية التى شكلت الكثير جدا من جدلية الفيلم ٠

البناء المنعكس على ذاته :

شكل آخر تفسيرى بارز نسميه « البناء المنعكس على ذاته » يمكن تطبيقه على الأفلام التى تكون مادة موضوعها هى مجال الفيلم ذاته ٠ وهذا البناء المنعكس على ذاته سمة مميزة للفن الحديث عامة الذى كثيرا ما اتخذ الشكل الغريب للتأملات فى الفن نفسه ٠ فبدلا من استعمال أداة معينة لخلق عمل فنى ليتذوقه جمهور ما ، ينكب الجهد الخلاق على ابراز طبيعة الأداة التعبيرية وتنبيه المتفرجين اليها ٠

(*) يطابق : من الطباق والمطابقة فى علم البديع العربى وتعنى الجمع بين الضدين أو المعنيين المتقابلين فى الجملة (المراجع) ٠

وما يزال آندى وارهول رائدا فى هذا المضمار بتنويع واسع فى مجالات التعبير الفنيــة • تتنــاول لوحاته الملونــة ومشغولاته الجاهزة ومرســوماته بالشاشة الحريرية وأفلامه ـ الأبعــاد والبنيات الأســاسية للمجالات الفنية • وأفلامه فى عامى ١٩٦٤/٦٣ مشوقة على الخصوص فى هذا الصدد • اذ ترتاد أفلامه « النوم » و « القبلة » و « قص الشعر » و « امباير » مجال الفيلم من خلال تسجيل أبسط الأفعال بكاميرا ثابتة ودون صوت أو » حدوتة « • ويمكن النظر الى هذه الأفلام على أنها وسائل مدبرة لحث الجمهور على تأمل ما يفعلونه عندما ينشدون تذوق الفن •

وقد جعل جان ـ لوك ـ جودار استرعاء انتباه المتفرج الى مجال الفيلم جزءا متميزا من أسلوبه الشخصى • ففى أحدث أفلامه (« ريح من الشرق » و « عطف على الشيطان » و « كل شىء على ما يرام ») ينجذب انتباه المتفرج دائما الى عملية تصوير الفيلم ومضامينه للتجربة الشعورية التى يخوضها المتفرج •

ويوجد هذا الوعى الذاتى الفنى فى أنواع من الفيلم : فيلم « رحلات سوليفان » الكوميدى (١٩٤١) لبريستون ستيرجس يضم مشهدا افتتاحيا يتناقش فيه أحد أساطين الاستديوهات مع مخرج حول مزايا عمل فيلم ذى رسالة اجتماعية • ويسخر فيلم « الغناء تحت المطر » لاستانلى دونين من نظام النجوم السينمائيين الذى يستغله بشكل سافر جدا • ويشتمل فيلم « مينى وموسكوفيتش » لجون كاسافيتس على مشاهد من أفــلام بوجارت المثيرة تعوق تدفق الحدث بقصد اجتذاب الانتباه الى فيلم صمويل بيكيت « فيلم » •

تضرب أعمال بيكيت أيضا المثل على هذا الشكل من التعبير الابداعى • ومن خلال دراميـاته الاذاعية والانتاج التليفزيونى وعدة مسرحيات وقصص ثم فيلمه السينمائى الوحيد المسمى « فيلم » (١٩٦٤) يسعى بيكيت الى أن يلفت وعى المتذوق نحو مجال التعبير • وأولئك الذين يجربون ابداعاته لا ينبغى عليهم أن يتوقعوا أن تمدهم بالرضى أو بفرصة يشاركون فيها خيال آخر •

فى فيلم « فيلم » يحـاول البطل (O) أن يحرز حالة اللا وجود بالاختفاء عن الرؤية تماما • ولكى يفعل ذلك ، يزيل أو يغطى كل مصادر

الرؤية الربانية أو البشرية أو الحيوانية بل والميكانيكية أيضا) • ومع ذلك تسود قاعدة : أن تكون هو أن تدرك بالحواس ، لأنه لا مفر من ادراك الذات ، وكل ما يتبقى هو مواجهة الماضى مجسدا فى سبع صور فوتوغرافية • ومع أن O يدمر هذه الصور فانه لا يستطيع أن يدمر الذاتية نفسها ، لأنه لا مناص مدرك بالذات ، جاعلا من مقولة « أن تكون هو أن تدرك بالحواس » ، ليس حقيقة ميتافيزيقية فحسب بل أيضا تحديدا شكليا للمجال •

ويقدم فيلم « فيلم » نوعا من الاسكتش التأثيرى فى طابعه للخواص الابداعية اللازمة للمجال السينمائى ، والتى تعد مرئية فى المقام الأول • ومن المؤكد أنه يمكن للمجال السينمائى أن يكون فنيا بفضل شىء فنى كامن فيه ، مثل الديالوج (لاحظ اعداد مسرحيات شكسبير للشاشة) ، ولكن الفن السينمائى لابد أن يعمل أولا من خلال العنصر المرئى • وكل ما يوجد فى « فيلم » قد سجل بعين الكاميرا فى تصوير للمجال الذى يحاول أن ينبهنا اليه والى علاقتنا به • ومع ان هذين المظهرين مقيدان ببعضهما البعض برباط وثيق فانه يمكن الى حد ما النظر اليهما ، كلا على حدة •

ان انطباع بيكيت عن الفيلم هو أنه سلسلة من صور ثابتة ذات محتوى مرئى أساسا ، وفى حركة باستمرار ، وقادرة على اظهار انقطاعات الزمان والمكان الجوهرية ،وتهيىء فرصة الافلات من ادراك الممثل والآخرين والمرء نفسه • وتبدأ تأملاته حول السينما بالعنوان ، الذى يمكن اعتباره تورية موسعة ، لأن المرء فى وصفه تجربة « فيلم » يسهل عليه أن يقوم بوصف تجربة الفيلم •

والمجال الفيلمى ، من وجهة نظر واحدة ، هو ببساطة سلسلة صور ثابتة • وفيلم بيكيت يتضمن مثل هذه السلسلة من الصور الثابتة ، تراها عندما يطالع باستركيتون (O) الصور الفوتوغرافية السبع التى تعطى لمحات من حياته الباكرة ، والتى يمكن أيضا أن تعد فيلما داخل فيلم • وهى أيضا ــ أى الصور ــ تظهر قدرة المجال السينمائى على تحريك الزمان والمكان ــ للأمام أو للخلف ــ فورا ، سعيا وراء صيغة بالغة المرونة للتعبير •

كذلك يبرز الفيلم ــ « فيلم » ــ الجدليات المنطوية فى تجربة مشاهدة فيلم سينمائى • فمن الناحية الطبيعية ، توجد أشباه معينة بين أفعالنا

وأفعال O الذى يتحاشى ادراك الآخرين وادراك نفسه هو • وطوال معظم الفيلم ترقب E (الكاميرا) شخص O من زاوية تحجب ملاحظة وجه الآخر مباشرة • وفى دار السينما ، تجلس جميعا فى الظلام متجهين فى اتجاه واحد • وبوضعنا هذا ، قد نعتبر كما لو أننا نتجنب رؤية أنفسنا والآخرين • وأحيانا نتحدث عن « الهروب » داخل عالم الفيلم أو عن « نسيان أنفسنا » فى حبكة فيلم • وربما نرضى طواعية برغبة فى مشاركة آخر فى خياله • اننا فى ذلك المكان المظلم الذى تشاهد فيه الأفلام • مثل شخصية O ، نريد تلك الظلمة وتلك العزلة •

والحركة ، وهى سمة جوهرية أخرى لكل من « فيلم » والمجال الفيلمى ، واضحة جلية فى حركة كيتون الدائبة تقريبا بالنسبة للكاميرا فى المناظر المبكرة - سواء فى الشارع أو على السلالم المؤدية الى حجرته أو فى حجرته • وعند مشاهدتنا أحد الأفلام السينمائية نتبارى دائما مع الحركة • فما نكاد ندرك منظرا حتى يتغير ••• وعلى النقيض من تجربة الفرجة على لوحة زيتية حيث تتوافر أمامنا الفرصة للتأمل والتخلى عن أنفسنا لتداعى الخواطر ، تقطع علينا الصور المتحركة محاولاتنا للتأمل ودعوة الأفكار بتقديم فيض متواصل منها • وتهتف النفس : « لا أستطيع التفكير فيما أريده • لا بد أن تتابع أفكارى الأشياء المتحركة » •

وهناك عذاب مماثل فى فيلم « فيلم » • فما ان يتخذ O كافة اجراءاته لازالة الادراك الحسى حتى يطمئن قلبه ويترك نفسه طليقة لتأمل ذاته • وبعد أن أتلف الفيلم داخل الفيلم [بتمزيق مشهد الصور الفوتوغرافية] أصبح فى حال من السكون تسمح بمواجهة النفس التى تنهى الفيلم - حينما يكتشف O أن E هو نفسه (أو نفسه تدرك نفسه) •

ويمثل « فيلم » طبيعة المجال المرئية أولا وقبل كل شىء • فالملمحة الذكية لامرأة (فى منظر الشارع) تقول لصاحبها « هس س » تكفل أننا ندرك أن دراما O - E تمثل بتمامها على أرض منظر طبيعى يصادف أن يكون صامتا وان كان من الممكن أن يتضمن الصوت • (انها تحذر من الحوار متى يمكن التماس العناصر المتميزة بسينمائيتها) • وفيلم « فيلم » يستكشف ما يتميز بسينمائيته - أى عمل الكاميرا الذى يهدنا برؤية لا العالم الأكبر (الشارع) ولا العالم الأصغر (السلالم والحجرة) وحدهما بل أيضا العالم الأصغر جدا ، العالم الداخلى (الشخص،النفس•) كذلك يمثل « فيلم » سمة جوهرية أخرى للمجال السينمائى - الطبيعة الخاصة المتفردة لجمهور الممثل السينمائى (وسيلة ميكانيكية) وعلاقته

به . وكما كتب بيرانديللو : « يشعر الممثل السينمائى كأنه فى منفى ـ منفيا لا من المسرح فحسب بل من نفسه أيضا . وباحساس مبهم من القلق يشعر بفراغ لا يفسر : يفقد جسده ماديته الجسدية ، يتبخر ، يحرم من الواقع ، الحياة ، الصوت الآدمى ، والزيطات التى يحدثها بالانتقال من مكان الى آخر ، لكى يتحول الى صورة خرساء تومض لحظة على الشاشة ثم تختفى فى عالم السكون ... وسوف يتلاعب جهاز العرض بعد ذلك بخياله أمام الجمهور ، ولا بد أنه هو نفسه راض بالتمثيل أمام الكاميرا » .

وشعور الغربة الذى يطغى على الممثل أمام الكاميرا ، كما يصفه بيرانديللو ، هو فى أساسه نفس شعور الاغتراب الذى يحسه المرء نحو صورته المنعكسة فى المرآة . وربما تصور نهاية « فيلم » اغتراب الممثل السينمائى عنا . فهناك حاجز بين O وبيننا ، لا نستطيع نحن أن نراه ولا يستطيع هو أن يرانا . والحقيقة أنه كان يوما فى مكان لم نكن نحن فيه ، ونحن الآن فى مكان ليس هو فيه .

وقد أشرنا بشأن فحص O للصور الثابتة ، الى أن هذا المشهد قد يعد فيلما داخل فيلم ... كما أن المشهد ينبه المتفرجين لفكرة أنهم يشاهدون فيلما ـ وهو ادراك من الطبيعى مستبعد الى أقصى أركان عقولنا .

كذلك تذكرنا حقيقة أنه وجه ممثل مشهور ذلك الذى تكشف لنا فى المنظر الأخير ـ بأن « فيلم » هو مجرد فيلم فقط . وبقدر ما ندرك من طبيعة المجال تتحطم علاقتنا التقليدية به . والمألوف أننا نجرب الفن فى مجال معين بالتغاضى عن المجال . تماما مثلما نستخدم نافذة دون أن نرى النافذة ذاتها ، فاننا أيضا نتجاوز بنظرنا حقيقة أننا نشاهد سلسلة من الصور الثابتة فحسب تطرح على شاشة بمعدل ٢٤ كادرا فى الثانية . وما ان نضطر مرة الى أن نتوقف فى علاقتنا بالمجال ، فقد ابعدنا عن دورنا كمتفرجين . وفى الحقيقة يمكن أن ينظر الى الكثير من الفن الحديث كعملية ارتقائية تؤدى الى ابعادنا عن دور المتفرجين .

ان فيلم بيكيت يدور حول عدم معرفتنا بما يدور الفيلم حوله . وبيكيت أيضا يفعل ما فعله كيتون قبله ـ ولكن بطرق مختلفة . ففى حين لعب بيكيت أدوارنا جميعا فى أفلامه ـ بتوصيلنا مباشرة بأنفسنا ـ يستغل بيكيت الطرائق غير المباشرة للتأمل فى المجال وفائدة التخطيطات المنظمة لصنع الفيلم فى شكل المعرفة الذاتية .

ان الأفلام ذات المحتوى الغامض تبرز أمامنا مشكلة معرفة العالم بصعوبتها او استحالتها · بل ربما تطرح أعظم تحد تواجهه قدرات الناقد التفسيرية ·

وفيلم « **انجاز** » الكاميل وروج (١٩٧٠) ترجمة لقصة هيسه المسماة « ذئب البرارى » فى صيغة عصرية تتفق ومحيط لندن المعاصر · وشخصية الذئب تمد احدى قدميها فى عصابة قطاع طرق ، والأخرى فى جمعيــــة سرية للمخــدرات يديرها مطرب شعبى ســـابق يدعى تيرنر · يوجد كثير من تغييرات الشـخصية ، وتحـولات الذات الفردية وتبادلات الهوية ·

وفيلم « **انجاز** » لكاميل وروج (١٩٧٠) ترجمـة لقصــة هيسه من وجهات نظر متعددة فقط ، ومطلوب للمعرفة نوع من اللاوعى الجماعى الذى نادى به يونج ، والذاتية وحدوية متكاملة ــ وبالأحرى ، كل منا هو الأدوار التى يلعبها ، والتنكرات التى ينتحلها ، والسلوكيات التى يقدمها ·

وعلى مدى الفيلم يشهد المتفـرج سلســلة من الوقائع التى يعتمـد وضوحها للفهم على اعتبارها وقائع ينظر اليها من وجهـات نظر عديدة متدامجة · ويبدو أن ثنائى المخرجين دونالد كاميل ونيكولاس روج يشعر أن التشبث بوجهة نظر الفيلم المتعددة الأبعاد سوف يثير حساسـية المتفرج من تعقيدات الواقع ·

وفى فيلم « **راشومون** » (١٩٥٠) يعالج أكيرا كيروســاوا أيضا مشكلة معرفة حقيقة موقف ما · فقد قدمت عدة روايات مختلفة لواقعه من الوقائع وتكشف كل رواية منها عن اهتمام الراوى اهتماما شخصيا بالكرامة والاعتداد بالنفس ــ وتنشأ اشكالية الموقف أساسا من تضارب روايات نفس الواقعة على لسان شخوصها الرئيسيين وهم : ــ

لورد ، وعروسه ، وقاطع طريق ثم حطاب · تسرد هذه الروايات على لسان أولئك الذين شهدوا المحاكمة · فالأمير (الذى يتكلم من خـلال كاهن ساحر) يروى أنه قال ان زوجته قد دنست شرفه ، مما يقتضيه أن يقدم على الانتحار بشرف · ويقال ان قاطع الطريق سرد أنه تغلب على الزوج واغتصب زوجته أمام عينيه ، ثم هزمه فى مبارزة شرف · ويشاع أن الزوجة أفادت بأنها هوجمت ، وأنها أهينت من زوجها بسبب ذلك ، وأنها أغمى عليها ثم أفاقت لتجد زوجها صريعا ·· ويزعم البعض أن

الخطاب قال ان قاطع الطريق هاجم المرأة ، ثم عرض على زوجها أن يبارزه ليفوز بحق الزواج منها . ولكن الزوج الذى رفض فى بادىء الأمر أن ينازله استفزه غضب زوجته فقبل ومات فى عراكه مع السفاح .

والى جانب التعقيد وتضارب الأقوال ـ كحواجز تحول دون النفاذ الى حقيقة الحادثة ـ يجب على المرء أن يضيف الأسلوب المرئى الانطباعى الباهر والشخصيات الجذابة بشكل مذهل وعلاقاتها ببعضها البعض .

وفى أفلام اخوان ماركس مناظر معينة تشكك فى توقعات بعض المتفرجين عما يمكن أن يحدث فى الواقع (حتى ولو واقع فيلم) . ففى فيلم « ليلة فى الأوبرا » (١٩٣٥) يحتشد عشرات من الناس فى حجرة صغيرة جدا يعتقد المتفرج أنها لا تتسع الا لنصف هذا العدد . لا نستطيع أن نصدق ما نرى ومع ذلك نراه . وكما أن الفيلم فى اجماله يحملنا على التشكك فى عادة أن الناس فى دار الأوبرا يكونون لطفاء مهذبين ، كذلك فى هذا المنظر نتشكك فى صحة افتراضاتنا حول الادراك الحسى .

وفى فيلم « **حساء البط** » (١٩٣٣) يبدو هاربو كأنه يجذب بندقية ولكننا نجد أنها فى حقيقة الأمر منفضة ريش . وما نكاد نضحك حتى تستحيل المنفضة الى طبنجة .

وربما كان أبرع الأفلام التى قامت حول السؤال : ما هى الحقيقة ؟ هو فيلم انطونيونى « تكبير » . (١٩٦٧) الذى تدور حكايته حول مصور فوتوغرافى ـ توم ـ يلتقط مصادفة ما يبدو أنه جريمة قتل . يتوصل لاكتشافه هذا عندما يحمض الصور الفوتوغرافية فتسفر عن امرأة تحتضن الضحية قبل مصرعه وتحاول الآن باستماتة أن تحصل على الصور . يعود توم الى المنتزه الذى التقطت به الصور ويعثر على جثة . وتسرق جميع الصور من استديو توم فيما عدا صورة واحدة مكبرة جدا (« تكبير ») للرجل القتيل . تعلق احدى الصديقات عليها قائلة انها تشبه احدى لوحات زوجها التجريدية ـ وهى ملاحظة ملائمة تماما فى سياق هذا الفيلم حيث أن الفن التجريدى يدعو الى التفسير .

وعندما يعود توم ثانية الى مكان الجريمة ، تختفى الجثة . وأثناء رجوعه قافلا خلال المنتزه يلتقى بمجموعة من الناس فى زى مهرجين يتظاهرون باللعب والفرجة على مباراة للتنس . لا يحملون معهم مضارب

تنس أو أى أدوات أخرى وكل ما يفعلون هو التمثيل · وحينما يتظاهرون بأن احدى كرات التنس الوهمية قد تعدت السور ، يتظاهر توم باستردادها قاذفا بالكرة اللاموجودة اليهم · وحينما يستأنفون اللعب ، يسمع توم صوت الكرة وهى تنط فى الملعب · وينتهى الفيلم باختفاء توم من على الشاشة ·

ولكى نتفهم جيدا التعليق الذى يورده الفيلم فى النهاية حول علاقتنا بالحقيقة علينا أن نسترجع المناظر الرئيسية فى الفيلم · ففى المناظر الأولى ظل الحضور خارج الشاشة محسوسا بقوة · فى منظر باستديو توم حيث نراه يغازل بعض الفتيات الطائشات ثم ينتهى أمره بالتصارع معهن ··· تكشف لقطة قصيرة فى المشهد أن ثمة رجلا يقف فى الخلفية · ويمكن الاعتداد بأن المتفرجين لا يلحظون هذا الحضور لأن انتباهم مركز على مباراة المصارعة · والمشاهد الذى يلاحظ عند فرجته فيما بعد على فيلم « تكبير » حضور الرجل الرقيب يصبح فى وضع أشبه بوضع توم من حيث التركيز على جزء واحد من منظر (فى المنتزه) بينما يفوته أن يلاحظ شيئا هاما (جريمة القتل) يحدث فى مكان آخر ·

وخلال فيلم « تكبير » تتأكد ذاتية الكاميرا ويتضح للعيان أن أهمية الأشياء تعتمد على عوامل ذاتية (مثلا ، الاستهتار الذى يرمى به توم آلة جيتار كان قد فاز بها من قبل) · وحينما يسمع توم أصوات كرة التنس اللاموجودة ، يكون قد شرع فى التشكك فى « صدق » الصورة الفوتوغرافية وكذلك فى حقيقة ما رآه · وفى المنظر الختامى ، يفرغ انطونيونى هذه العلاقة المريبة (علاقة الملاحظ بالحقيقة) فى قالب درامى باقصاء توم عن الشاشة ، تاركا المتفرجين مجردين من شىء حسبوه أصدق ما فى عالم هذا الفيلم واقعية · والنقطة التى أصابت الهدف هى أن أنطونيونى ، فى ممارسته لقدراته كمخرج سينمائى ، يستطيع أن يبدع وأن يمحو الأشياء على نحو ما يستطيع مصور فوتوغرافى مثل توم · ان الحقيقة الماثلة أمام أى من نوعى الكاميرا (فوتوغرافية أو سينمائية) عمل تمليه ارادة المصور وذاتيته والتفانين الغامضة لذلك الشىء المراوغ الذى نسميه « الحقيقة أو الواقع » ·

١٠ ـ تقييم الأفلام

هناك مستوى ثالث للنشاط النقدى وأعنى مستوى تحديد السمات الجمالية للفيلم ، ينهض على المستويين الآخرين : الوصف والتفسير • مثلا فيلم تتوافر فيه السمة الجمالية للوحدة اذا تآلفت عناصره المرئية وصوته ومؤثراته جميعا فى صيغة متماسكة أو انتظمها نمط تفسيرى شامل فى كل تام • وقد أوردنا فى ثنايا هذا الكتاب أمثلة عديدة على الكيفية التى يتأتى بها لأحكامنا على السمات الجمالية أن تعتمد على الوصف والتفسير • ولقد عرضت روح الفكاهة عند شابلن • وتوتر فيلم هتشكوك ، ووحدة « **المواطن كين** » وجمال أشكال الضباب فى « **المخبر** » ، وشدة تكثيف « **اللاهث** » ، والفكاهة السوداء فى « **د • سترانجلاف** » ، وتهريج اخوان ماركس ، وتعقيد « **العام الماضى فى مارينباد** » ، ونوعية « **نوسفيراتو** » المثيرة ، ولذعة « **الطريق** » ـ عرضت جميعا كسمات جمالية معتمدة على ميزات المستويين الأول والثانى •

ويتضمن اجراء الناقد فى اصدار حكم على فيلم (وهو المستوى الرابع للنقد) تقرير أن الفيلم عمل فنى ناجح أو فاشل • ومثل هذه الأحكام تصدر بالرجوع الى سمات الفيلم الجمالية،ومن ثم يتأتى الاعتماد على نقد المستوى الثالث •

مثال : عندما تكون الأفلام الكوميدية جيدة أو سيئة من الناحية الجمالية ، يمكن أن يعزى نجاحها أو فشلها جزئيا الى مدى ما تمتلك من خاصية كونها هزلية مضحكة • وعلى هذا يمكن النظر الى تقييمات النجاح أو الفشل فى الفيلم على أنها تقييمات لجودة الفيلم أو سوئه فى نوعيته أو نوعياته • فاذا قررنا أن فيلم شابلن « **هجمة البحث عن الذهب** »جيد ، فهذا التعبير وسيلة مبتسرة للقول بأنه فيلم جيد فى

هذه النوعية و « نوعيته » هذه أمر معقد ، لانها كما لاحظنا آنفا ، تتضمن كونه كوميديا ·

وتتحدد ملامح أى فيلم على المستويين الوصفى والتفسيرى · بعضها واضح بين ، مثل حقيقة ان فيلم « **هجمة البحث عن الذهب** » كوميدى · وبعضها الآخر أحذق وابرع يقتضى تفسيرا خلاقا من جانب الناقد أو المتذوق · ويحبذ البنائيون أن يلفتوا النظر الى التراكيب الجدلية التى تتخلل فيلم « **هجمة البحث عن الذهب** » · فالفيلم مبنى على المتناقضات ، ومنها الفرد ضد الطبيعة الهوجاء غير المروضة ، والدفء ضد البرد ، والحياة الخارجية ضد الداخلية ، والمادى ضد الروحى فى النفس البشرية ، وقد قيم النجاح الفنى للفيلم فى جانب منه على اعتبار ما اذا كانت هذه الملامح البنائية تصوغ الفيلم فى كل موحد ·

وبالنسبة الى فيلم مثل « **هجمة البحث عن الذهب** » ، فان كونه هزليا مضحكا وكونه موحد البناء ، امران يعتد بهما في اصدار حكم لصالحه · وفى الأفلام الأخرى ، وعلى الأخص فى أفلام مثل أفلام جودار ووارهول ، من الصحيح غالبا أن « اللا وحدة » يعتد بها فى اصدار حكم بأن العمل ناجح · وقد أظهرت مناقشة الانفصام على المستويين الوصفى التفسيرى بالفصل الرابع كيف يمكن استعمال تراكيب اللا وحدة فى الزمان والمكان والحدث بقصد فنى ·

ويستتبع من اعتماد عملية التقييم على الوصف والتفسير أنه لا توجد ، على الاجمال ، اية قواعد عامة تحكم اصدار الأحكام على الأفلام · والملامح العامة لا يعتد بها فى اصدار حكم منصف · اذ كونه هزليا ، أو كونه مأسويا ، أو كونه موحدا ، لا يمكننا القول بأنه يصنع فيلما جيدا · أما الملامح التى يمكن الاعتداد بها فتعتمد على نوع الكينونة الفنية التى يعرف بها الفيلم على المستويين الوصفى والتفسيرى · وما ان يتم عزل عنقود «النوعيات» الذى يكون الفيلم منه ، حتى يستطيع الناقد أن يشرع فى تقدير مدى نجاح الفيلم فى الوفاء بالأشياء التى تتطلبها نوعيات الفيلم هذه · ان كان كوميديا ، فما مقدار هزليته ؟ وان كان فيلما ذا بناء انفصامى ، فهل يترك الجمهور ايجابى التصرف (بالمعنى البريختى) أو متحيرا غير راض فحسب ؟

معايير القيمة الجمالية :

★ خاصية ان يكون « سينمائيا »

ظل المعتقد كثيرا أن « السينمائية » سمة أخرى يعتد بها لاصدار حكم لصالح الفيلم . بمعنى أنه اذا كان الفيلم يروى حكايته ، أو يطور شخصياته ، أو يوصل رسالته الاجتماعية أو يخلق سماته الجمالية أساسا فى ضوء المظاهر التى يتفرد بها المجـــال وحده ، فالفيلم اذن يستحق أعظم حكم لصالحه . وفى عبارة أخرى ، قد يقول المرء ان الفيلم أفضل جماليا من نظيره حين يخلق مؤثراته الجمالية بالاعتماد على سمات لا يتفرد بها المجال وحده . وتقوم هذه النظرة عادة على أساس الاعتقاد بأن الفيلم يجب أن يفعل ما يستطيع الفيلم فعله . بدلا مما يستطيع المسرح أو الأدب أو أى مجال تعبيرى آخر فعله . والا ، لماذا نصنع فيلما بدلا من اخراج مسرحية أو تاليف قصة ؟ واتســـاقا مع هـــذا المفهوم ، يحقق الفيلم فى أن يكون سينمائيا اذا ما خلى من سماته الجمالية ، وروى حكايته وطور شخصياته بالاعتماد أساسا على أشياء مثل الحوار او التعليق من خارج الشاشة أو الاخراج المسرحى . وارتباطا بهـــذه العلاقات المتبادلة ، تتضمن « السينمائية » أشياء مثل اظهار الشخصية والموقف بطريقة مرئية ومن خلال خاصية الصوت بدلا من خلال الحوار ، وابتداع اخـراج بحركة الكاميرا زاوية التصوير أســاسا ، والتوليف بدلا من الماكياج والزى والديكورات .

ويعتقد مؤيدو هذا الرأى أن الفيلم سوف يفشل ان لم يستغل الأدوات السينمائية فى تشكيله . فالفيلم الذى يستخدم كاميرا ثابتة ، مثلا ، يمكنه أن يعطى احساسا متضائلا بثلاثية البعد وأن يصبح خامد الحياة غير مشوق . فى المسرح ، يرى المتفرجون أناسا حقيقيين وأشياء حقيقية أمام أعينهم . وليس ثمة جهد يبذل لاعطائهم سمات بلاستيكية. ولكن فى الفيلم تغدو المستلزمات التى يرتبط بها المتفرج أطيافا ضـخمة فى حقيقتها ـ نماذج من الظل والنور على الشاشة . ولابد أن يتسع الجهد لكى يضفى عليها مظهر الحياة .

وقد نسلم بأنه اذا كان للفيلم أن يستحوذ على جمهور من المتفرجين فلابد من استغلال السمات السينمائية فيه . أما اذا كان الفيلم مجـرد مسرحية مصورة سينمائية بكاميرا اكثر أو أقل ثباتا ، مع اخراج لا يزيد

عما يوجد فى المسرح ، ومع كل حادثة مشروحة بالحوار والتعليق من خارج الشاشة ، فاكبر الاحتمالات ان الفيلم سيكون فشلا فنيا • الا أنه لا يستتبع ذلك أن تكون السمات التى تجعل منظرا بذاته أو فيلما بأكمله جيدا سمات سينمائية حتما •

استفاد فيلم فرانكو زيفيريللى المعد عن مسرحية شكسبير « **روميو وجولييت** » (١٩٦٨) من شعر المسرحية فى خلق سمات جمالية بالفيلم• وفى نفس الوقت ، أستوفى شرط ضرورى لنجاح الفيلم فنيا • فقد اعتمدت مسرحة المناظر العديدة على قدرات المجال السينمائى الطبيعية الكاملة لكى تعطى احساسا حارا قويا بثلاثية البعد،والحيوية والحركة – أى باختصار ، الايهام بمنظر الحياة الحقيقية . ولكن لا يمكن القول ان نجاح الفيلم خليق بأن يعزى فى المقام الأول الى هذه المؤثرات السينمائية : فالسمة التى أضافت الكثير جدا مثل غيرها الى السمة الجمالية كان الشعر الرفيع فى الدراما الشكسبيرية •

والحق ، لو قدر لفيلم « **روميو وجولييت** » أن ينجز بطريقة تضحى بحواره لكى تؤكد خاصيته السينمائية ، ألم نكن نحظى بشىء أقل قيمة جمالية من عمل زيفيريللى ؟ والقول بأننا نعلم سلفا ، قبل تجربة فيلم ، ان كونه سينمائيا مفضل دائما على استخدام احدى هذه السمات قطعة حوار ، أو اخراج مسرحى أو تعليق خارج الشاشة – معناه التغاضى عن أهمية النص • ومع أن المخرجين السينمائيين قد يشجعون أكثر على تقصى سمات الفيلم السينمائية بدلا من تلك المعروفة بشيوعها فى مجالات التعبير الاخرى ، فليس صحيحا بالضرورة أن كل فيلم تهيمن عليه السمات السينمائية سوف يكون أفضل •

★ أن يكون وسيلة اتصال جماهيرى

معيار آخر من معايير القيمة الجمالية يبزغ من فهم المجال السينمائى كوسيلة اتصال جماهيرى • اذ المفروض أن الفيلم ، بوصفه فنا شعبيا ، يجب أن يروق لجمهور عريض من المتفرجين •

وكثيرا ما يضرب المثل بالفيلم الكوميدى فى هذا الشأن • اذ ينبغى على من يرتاد السينما ، لكى يتذوق تماما أفلاما من هذا الجنس ، أن يشاهدها برفقة جمهور كبير • فمعظم الفكاهة التى يجدها المرء فى الكوميديا ينتج من تفجير استجابات الفرد بضحك بقية الجمهور

الحاضر · ريشـير مؤيدو هذا الرأى الى الكيفية التى تختلف بها تجربة الفرجة على أفلام كوميدية فى التليفزيون أو دار سينمائية خالية نسبيا عن الفرجة عليها فى دار مزدحمة بالمتفرجين ·

وبالطبع لا تقتصر دعوى الجاذبية الجماهيرية على الفيلم الكوميدى وحده · فبعض مظاهر الاثارة بروايات المغامرات ، والتوتر فى قصص التشويق ، والانفعال العاطفى فى قصص الحب يمكن ان نعزوهـا الى تجربة الفرجة على الفيلم فى موقف جماهيرى ·

ولكى نقدر دعوى الجاذبية الجماهيرية جيدا ، يلزمنا أن نفهم ما هو « الجمهور » · وقد وافانا دينس ماكويل بملخص مفيد للتفكير فى هذا الموضوع · أولى ملاحظاته هى أنه لا يوجد تعريف للمصطلح مقنع تماما · وبدلا من ذلك ، من الأجدى أن نفكر فى « الجمهرة » باعتبارها «متصلا» · وهى كذلك لأن « معظـم ان لم يكن كـل المميـزات صـانعة الجمهـرة سوف تتواجد بدرجات متفاوتة فى أى موقف ذى اتصال جماهيرى · »

فما هى المميزات « صانعة الجمهرة » ؟ · ان وسائل الاتصـال الجماهيرى توجه الى جماهير عريضة ــ أعرض من جماهير أشكال الاتصال الأخرى « محاضرة مثلا » · والاتصالات الجماهيرية علنية عامة ، فحواها مفتوحة للجميع وتوزيعها نسبيا غير منظم وغير رسمى · ورواد الاتصالات الجماهيرية غير متجانسين فى تكوينهم · فيهم أناس يعيشون تحت ظروف مختلفة الى حد بعيد ، وأناس من شتى الثقافات والأوضاع فى المجتمع ، وأناس يزاولون مهنـا متغايرة جدا ، ومن ثم ، أناس ذوو اهتمامـات ومستويات معيشية متباينة · وقناة الاتصال الجماهيرى ذات اتجـاه واحد بطبيعتها : فالناقل الموصل لا شخصى ، والجمهور مجهول الهوية · وتوفر استطلاعات الرأى العام والمراسلات نوعا من التغذية الاسترجاعية ولكن الموصل الجماهيرى فى العـادة ينقل مادته دون أية استجابة من الجمهور ·

وجماهير الرواد هنا جماعات يوحدها اهتمام متزامن · ومع ذلك لا يعرف أفراد الجماعة بعضهم بعضـا ويربطهم أشد أنواع التفاعل تقييدا · وردود الفعل متماثلة نسـبيا ، ولو أن عضوية الجماعة تتغير دائما · ولا توحد الجماعة ذات التنظيم المفكك تماما أية قيادة أو مشاعر للذاتية · ولكن قناة الاتصـال التى ترتبط بها الجماعة منظمة بطريقة رسمية معقدة جدا ، وذات أنظمة جيدة التوصيف للانتاج والتوزيع ·

وقد يقع برنامج تليفزيونى عن الانتخابات القوميـة على الأرجح عند ذاك الطرف من المتصـل حيث تبلغ حـالة « الجمهرة » حدها الأقصى (سمها « التجمهر العالى »)٠ وربما تواجد فى نقطة متوسطة على المتصل تقرير عن جريمـة منشور فى صحيفة مدينة كبيرة ٠ سوف يشكل متلقو هذا الاتصال جماعة أصغر ، متخيرين قطعة الاتصال طبقا لاهتماماتهم ، ومهنهم وما شابه ٠ ويمكن ان تختلف ردود الفعل بشكل ملحوظ تقريبا ، ولا يكون اتصال المجال بالمتلقين متزامنا ٠ وعند طرف « التجمهر المنخفض » من المتصل تقع قراءة خبر فى صحيفة محلية ، حيث يكون جمهورها صغيرا وأكثر تجانسا فى تكوينه ، مع تجهيل للاسماء أقل بدرجة ملحوظة ، فالموصـلون ربما معروفون شـخصيا والتغذية الاسترجاعية عامة شائعة ٠

ولقد املى انتاج الأفلام وتوزيعها وعرضها أن يكون جمهور الفيلم بوجه عام جمهورا ضخما ٠ فالنفقات الهائلة التى يتكلفها كل من هاتيك الأنشطة فى صناعة السينما قد دفعت المنتجين وصانعى الأفلام وغيرهم الى اتخاذ قرارات خلاقة لاقتنـاص الجمـاهير الضخمة اللازمة لتمويل الصناعة ٠ ومن ثم بنيت الأفلام على موضـوعات تتجه الى العمومية ٠ وكثيرا ما تسلطت الشخصيات الخرافية والمتألقة فتنة ، واستغلت مادة الموضوعات المثيرة كالجنس والعنف ، وقضـايا طرحت بأسلوب مبسط نسبيا ٠ وعلى أى حال لا يوجد شىء جوهرى فى سمات المجال الأساسية يجعل الفيلم وسيلة اتصال جماهيرية ٠ ولو قدر للظروف أن تتغير بحيث لا يصبح ضروريا من الناحية المالية الوصول الى عدد كبير من الناس ، فلن يكون ثمة سبب لماذا لم تصنع الأفلام للنظارة غير المتجمهرين ٠

ويؤيد ماكويل الرأى القائل بأنه لا يوجد شىء جوهرى لازم لمجال الفيلم يتطلب أن يكون دائما مجالا جماهيريا ٠ فحتى اليوم ، ما يزال معظم الأفلام يصمم للتأثير فى جمهور هو ـ بحكم طبيعة طريقة العرض السائدة ـ جمهور عريض ضخم ٠ ويعنى الاخفاق فى الاعتداد بهـذه السمة الجماهيرية لرواد السينما ، التجاوز عن شىء هام ، حول فحوى الفيلم وتأثيره معا ٠

ومن المهم أن نعترف بأن هذا الوضع المتميز للفيلم لا يحمل مضامين سلبية ٠ فالكيفية التى يستخدم بها مجال جماهيرى تحـدد ما اذا كان له بعدئذ نتائج ايجابية أو سلبية على المجتمع ٠ ومع ذلك ، ينظر الكثير من المعلقين الى وسائل الاتصال الجماهيرى على أنها تسهم بدور فى نشر

عامل مجتمعية عديدة مثل : الاغتراب ، نقص الثقافة الى أدنى حد (مع اتخاذ قرارات حاسمة تخص المجتمع على أسس غير منطقيـة) وازدياد العنف واللا مبالاة ·

ويقتضى الوصول الى أضخم عدد من الجماهير استهواء أدنى طبقات العامة التى بدورها تتطلب دغدغة الرغائب الشهوانية ، والرغبة فى مشاهدة العنف ونوازع التبسيط والقولبة النمطية ، والافراط العاطفى وتلمس التسلية الهروبية ·

وهناك وسائل كثيرة (غير مناشدة أدنى المستويات الطبقية) يمكن ان ينهض الفيلم وتوزيعه وعرضه على أساسها لكى يبلغ درجة عليـا من الجاذبية الجماهيرية · ولا يلزم المرء سوى التفكير فى كوميديا شابلن ليدرك نقائص هذه الصورة المشينة لوسائل الاتصال الجماهيرى · ان فيلما مثل « الأزمنة الحديثة » (الذى يرتكز على أساطير وأفكار عالمية) يعزف على نغمة الجمهور العريض ولكنه أيضا يمس بعضا من أسـمى عواطفنا ويزودنا بأفكار نافعة عن المجتمع ·

★ علم العلامات : (سميولوجيا)

قدر كبير من التفكير فى الفيلم ونقده (وخاصة البنائية) خصص لتطوير ما يسمى بسميولوجيا السينما · ويعنى هذا العلم دراسـة (أو منطق) العلامات · ويحاول البحث السميولوجى فى السينمـا أن يقلص نظرية الفيلم ونقده الى دراسة الفيلم كنظام للعلامات ، بهـدف أن يجعلها تقريبا فرعا من علم اللغويات ·

وطبقا للنظرية السميولوجية ، ينبغى على الناقد والمنظر السينمائى أن يعاملا الفيلم كلغة ، مهمتهما أن يستكشفا أجرومية سينمائية ـ أى القواعد التى تحكم الطريقة التى يوصـل بهـا صانع الفيلم فكرة عن طريق علامات سينمائية · وبهذا تسرى فى كافة أوجه النقد السينمائى روح أكثر دقة ومنهجية علمية ·

ويبرر بيتر وولن تصنيفه النقد السينمائى تحت دراسة علميـة عامة لنظم العلامات ـ بما يلى :

« ···علم العلامات منطقة حية للدراسة أمام جماليات الفيلم ··· وأى نقد يعتمد بالضرورة على معرفة ما يعنيه نص من النصوص بفرض القـدرة على قراءته · واذا لم نفهم شفرة أو نظـام التعبير الذى يتيح

للمعنى أن يحيا فى السينما ، وقد حكم علينا بعدم الدقة والضبابية البالغتين فى النقد السينمائى وبالاتكال الذى لا أساس له على الحدس والانطباعات اللحظية الخاطفة .

وبتوفير أجرومية سينمائية رهن تصرفنا ، نستطيع أن نفك طلاسم معنى « النصوص السينمائية » . وعلى هذا يكون تفسير الفيلم أن ندرك كيف تؤدى عناصره المرئية والسمعية وظائفها كعلامات . كما يمكن للمنهج السيميولوجى أن يستخدم فى تحديد السمات الجمالية للفيلم ، وفى تقييم الأفلام .

وبدلا من أن تكون الانطباعات الذاتية واللحظية الخاطفة للناقد ، تصبح القرارات والأحكام الجمالية على الأفلام عندئذ ثمرة التحقيق العلمى . على سبيل المثال ، يمكن حل الخلافات القائمة حول ما اذا كان فيلم هوكس موحدا أو مؤثرا أو هزليا ، وما اذا كان جيدا من الوجهة الجمالية — بالرجوع الى الطريقة التى يتخاطب بها مع الجمهور عبر نظام من العلامات التى تكون لغة هى لغة الفيلم . وهكذا يستطيع المرء العارف باللغة السينمائية أن يحسم بموضوعية ما يثار من مسائل حول ما يوصله الفيلم وما اذا كان يفعل ذلك بطريقة ناجحة أو غير ناجحة فنيا .

ويقدم التحليل الوصفى والتفسيرى فى مستهل هذا الجزء — الاسباب لمناقشة بعض الافتراضات التى صاغها أولئك الذين يتمنون وجود سميولوجيا للسينما . وكما ثبت من قبل ، لم يكتشف البنائيون وسائل أسمى لوصف وتفسير الأفلام . وبتركيزهم اللاتاريخى أغفلوا سمة جوهرية من سمات المجال . وهم فى أحسن الأحوال يقدمون صيغة فحسب من صيغ التفسير العديدة المقبولة على السواء . وصحيح أيضا أنه اذا كان للسميولوجيا أن تسهم فى فهمنا للمجال وفى النقد السينمائى ، فسوف يتعين عليها ان تفعل ذلك بالتعاون مع المناهج الأخرى . أما تأسيس وصف الأفلام وتفسيرها والحكم الجمالى عليها وتقييمها على نظرية عامة للعلامات وحدها فهذا تقييد حاصر جدا .

وأكثر من هذا ، هناك أسباب لمناقشة ما اذا كان وضع سميولوجيا للسينما ممكنا على أى نحو . فالطرق المحددة للغاية التى تحيل بها سمات الفيلم المرئية والسمعية والتأثيرية — هذا الفيلم الى جيد او سيىء جماليا تطرح مشكلة قد يتعذر التغلب عليها سميولوجيا . اذ عندما

يسعى الناقد السينمائى لتقييم منظر فى فيلم ، يجب عليه أن يتعامل مع حقيقة ان كل سمه من سمات المنظر قد تكون مؤثرة · وهذا موقف لا يملك اى عالم أن يجادل فيه · مثلا ، عند تحديد ما اذا كان القاء حديث متمشيا مع قواعد النحو ، يلزم اللغوى أن يأخذ فى حسبانه ملامح معينة فقط للأصوات التى يصدرها المتحدث · على العكس ، ينبغى على الناقد السينمائى فى تقييم منظر من المناظر ان يأخذ فى اعتباره جميع الملامح الصوتية التى يصدرها الممثلون فى كلامهم (كما رأينا فى الفصل الثانى) وهكذا ، عند صياغة تعميمات عن اى السمات فى منظر تجعله يؤثر جماليا يجد الناقد السينمائى نفسه غارقا فى بحر من الاحتمالات الممكنة ·

وربما ينبغى على الناقد السينمائى أن يعترف بأنه فى موقف مختلف عن موقف اللغوى ، وأنه غير قادر على أن يكون « علميا » فى تقييماته ·· فالناقد يشتغل بسمات أكثر مما يحتفظ (أو يتمنى أن يحتفظ) لها من أسماء · ويبدو من المحتمل أيضا أن المرء يمكنه فهم السمات التى تجعل الأفلام جيدة او سيئة دون أن يحتفظ لها بأسماء أو تعميمات ·

وكما لاحظنا آنفا ، نحن نعلم حقيقة أن فيلم « المواطن كين » به وحدة (بفضل توليفه المرئى والصوتى) تسهم فى نجاحه الفنى · نحن نعلم أيضا أن اللاوحدة المرئية تسهم فى نجاح فيلم « اللاهث » · نحن نعلم تلك الصلات القائمة بين وجود السمات الجمالية والأحكام التى تصدر وان كان لا يستطيع أحد أن يصوغ تعميما يفى بمعايير البحث العلمى ويشرح لماذا تقوم وتبقى هذه الصلات ·

صفوة القول ، ان النقد السينمائى فن يعتمد على أساليب غير علمية للفهم · وقد علق أحد علماء الجمال قائلا :

« هل من المعقول أن نتوقع تقييمات أفضل للفن بعد ألف عام من هذا النقد الذى سبقها ؟ اننى أظن أن بعض الأحكام النقدية قد برهنت ويجرى « برهنتها » كل يوم ، ويمكن أيضا ، بطبيعة الحال · أن « تبرهن » الى ما شاء الله » ·

ولا يعنى قبول هذه النظرة ضمنا أن النظرية العامة للعلامات لا قيمة لها فى نظرية الفيلم أو نقده · فالسيميولوجيا ، مثل سائر

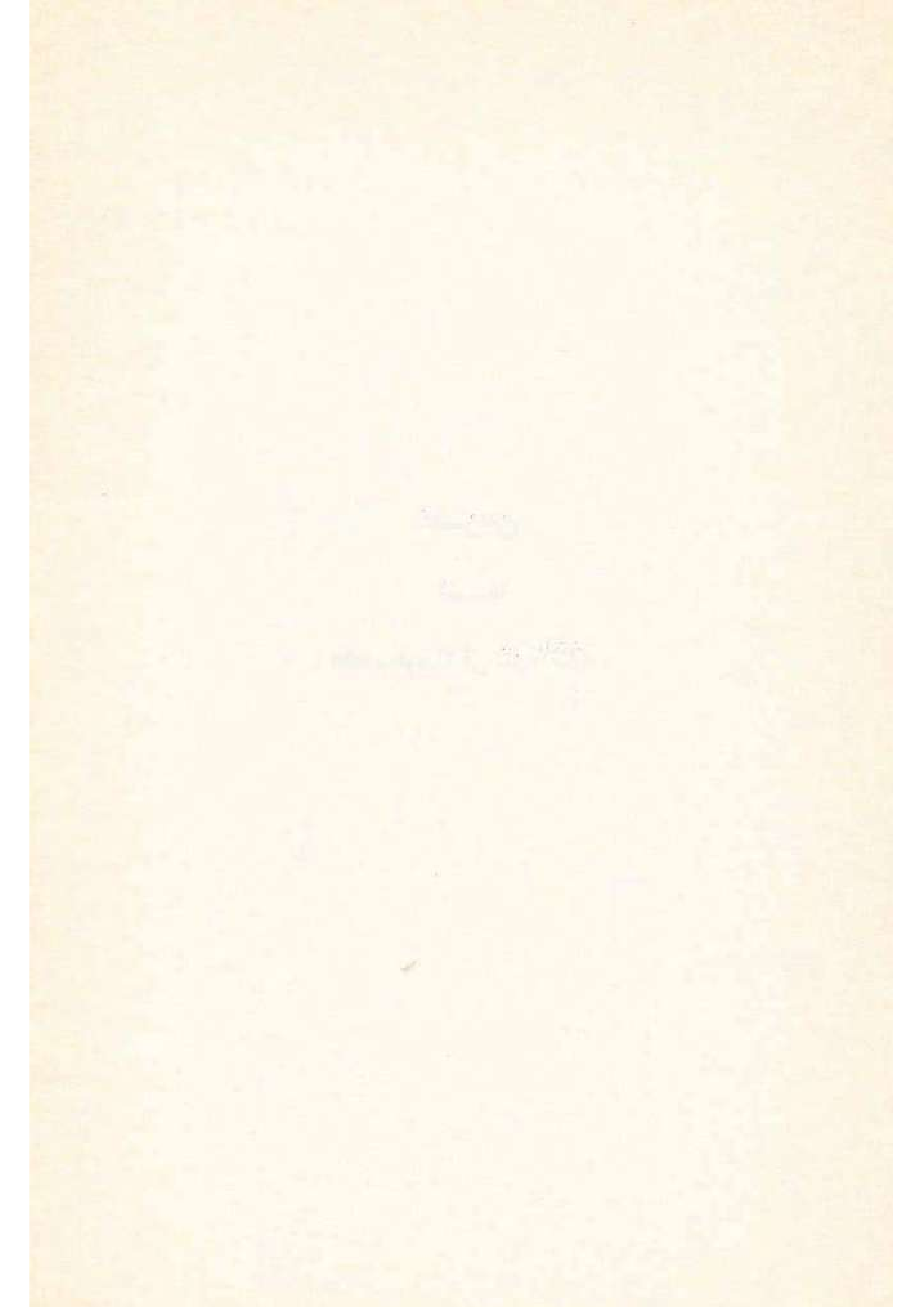
العلوم الاجتماعية الأخرى ، تقدم أفكارا وترابطات تثرى فهمنا وتشحذ مداركنا ٠٠ بيد أن ما يستبعد هو الظن بأن الناقد السينمائى يجب أن يصبح - قبل كل شيء آخر منظرا في فرع خاص لنظرية العلامات ٠ فطبيعة المادة التى يتعامل النقاد معها تتطلب بدل ذلك أن يتفوقوا فى شكل من أشكال النشاط الابداعى ٠ ولابد أن يكون النقد تركيبة مؤسسة على المعرفة المكتسبة من مصادر شتى (بما فيها اللغويات) ٠ وفى الحقيقة، يمكن ان يكون النقاد السينمائيون مبدعين خلاقين مثلا الفنانين الذين يدرسون ثمرة عملهم ٠



فهـــرس

أســـماء

« الأفلام الواردة فى متن الكتاب »



The God Father,	**الأب الروحى**
F. F. Coppola (1972)	(ف.ف. كوبولا (١٩٧٢)
The Cousins	**أبناء العمومة**
Claude Chabrol (1958)	كلود شابرول (١٩٥٨)
Two For the Road	**اثنان للطريق**
Stanley Donen (1967)	ستانلى دونين (١٩٦٧)
The Hunchback of Notre Dame	**أحدب نوتردام**
Wallace Worsley (1923)	**ولاس ويرسلى (١٩٢٣)**
The 400 Blows	**أربعمائة ضربة**
Francois Truffaut (1959)	فرانسوا تريفو (١٩٥٩)
Land Without Bread	**أرض بلا خبز**
Louis Bunuel (9132)	لوى بونويل (١٩٣٢)
Modern Times	**الأزمنة الحديثة**
Charles Chaplin (1936)	**تشارلس شابلن (١٩٣٦)**
Husbands	**ازواج**
John Cassavetes (1971)	جون كاسافيتس (١٩٦٩ - ١٩٧٠)
Entr'-acte	**استراحة**
René Clair	رينيه كلير (١٩٢٤)
Strike	**اضراب**
S Eisenstein	س. ايزنشتاين (١٩٢٦)
October	**اكتوبر**
S. Eisenstein (1928)	س. ايزنشتاين (١٩٢٨)
The Passion of Joan of Arc	**آلام جان دارك**
(1928)	(١٩٢٨)

Alphaville	**ألفافيل**
Jean-Luc-Godard (1965)	جان ـ لوك ـ جودار (١٩٦٥)
Elvira Madigan	**الفيرا ماديجان**
Bo Widerberg (1967)	بو وايدربرج (١٩٦٧)
Empire	**امباير**
Andy Warhol	آندى وارهول (١٩٦٤)
Umberto D	**امبرتو د**
Vittorio de Sica (1952)	فيتوريو دى‌سيكا (١٩٥٢)
A Married Woman	**امرأة متزوجة**
Jean-Luc-Godard (1964)	جان ـ لوك ـ جودار (١٩٦٤)
Mother	**الام**
Pudovkin (1926)	بودوفكين (١٩٢٦)
Taking Off	**انطلاق**
Miles Forman (1971)	ميلوش فورمان (١٩٧١)
Look Back in Anger	**انظر الى الوراء فى غضب**
Tony Richardson (1958)	تونى ريتشارد سون (١٩٥٨)
Boadu Saved from Drowning	**انقاذ بودو من الغرق**
Jean Renoir (1932)	جان رينوار (١٩٣٢)
Ugetsu Monogatari	**اوجتسو مونوجاتارى**
Kenji Mizoguchi (1953)	كنزى ميزوجوتشى (١٩٥٣)
2000 : A Space Odyssey	**أوديسا الفضاء**
Stanley Kubrick (1968)	ستانلى كوبريك (١٩٦٨)
Orpheus	**أورفيوس**
Jean Cocteau (1959)	جان كوكتو (١٩٥٩)
First Love	**أول حب**
Maximilian Schell	ماكسيمليان شل (١٩٧١)

ج

الجنرال	**The General**
باستر (١٩٢٦)	Buster Keaton (1926)

ح

حادثة فى آول كريك	**Incident at Owl Creek**
روبرت انريكو (١٩٦٢)	Robert Enrico (1962)
حجرة فوق السطح	**Room at The Top**
جاك كلايتون (١٩٥٨)	Jack Clayton (1958)
الحرارة البيضاء	**White Heat**
همفرى بوجارت (١٩٤٩)	Humphrey Bogart (1949)
حساء البطـة	**Duck Soup**
اخوان ماركس (١٩٣٣)	Marx Brothers (1933)
حسناء النهار	**Belle de Jour**
لوى بونويل (١٩٦٧)	Louis Bunuel (1967)
حكاية لويزيانا	**The Louisianna Story**
روبرت فلاهيرتى (١٩٤٨)	Robert Flaherty

خ

الختم السابع	**The Seventh Seal**
انجمار برجمان (١٩٥٦)	Ingmar Bergman (1956)
الخـريج	**The Graduate**
مايك نيكولز (١٩٦٧)	Mike Nichols (1967)
خلف النافذة (النافذة الخلفية)	**Rear Window**
الفريد هتشكوك (١٩٥٣)	Alfred Hitchcock (1953)

A Trip To The Moon	**رحلة الى القمر**
Georges Méliès (1902)	جورج ميلييه (١٩٠٢)
Ride The High Country	**رحلة أعالى الريف**
Sam Peckinpah (1961)	سام بيكنباه (١٩٦١)
Sullivan's Travels	**رحلات سوليفان**
Preston Sturges (1941)	بريستون ستيرجس (١٩٤١)
La Jetée	**الرصيف الحجــرى**
Chris Marker (1963)	كريس ماركر (١٩٦٣)
Pas de Deux	**رقصة ثنائية**
Norman McLaren T(1968)	نورمان ماكلارين (١٩٦٨)
Romeo and Juliet	**روميو وجوليت**
Franco Zefferelli (1968)	**فرانكو زيفيريللى (١٩٦٨)**
Wind from The East	**ريح من الشرق**
Jean-Luc-Godard (1969)	جان ـ لوك ـ جودار (١٩٦٩)
Paisan	**الريفـى**
Roberto Rossellini (1946)	روبرتو روسيلليني (١٩٤٦)

ز

Z	**زد**
Costa Gavras (1969)	كوستا جافراس (١٩٦٩)

س

Fellini's Satyricon	**ساتيريكون فيلليني**
F. Fellini (1969)	ف. فيلليني (١٩٦٩)

الصقر المالطى	**The Maltese Falcon**
جون هيوستون (١٩٤١)	John Huston (1941)
الصينى	**La Chinoise**
جان – لوك – جودار (١٩٦٧)	Jean-Luc-Godard (1967)

ض

الضحكة الأخيرة	**The Last Laugh**
ف. و. مورناو (١٩٢٤)	F. W. Murnau (1924)

ط

الطـريق	**La Strada**
فيديريكو فيلليني (١٩٥٤)	Federico Fellini (1954)
طفل روزمارى الرضيع	**Rosemary's Baby**
ر. بولانسكى (١٩٦٨)	R. Polanski (1968)
الطفل الوحشى	**The Wild Child**
فرانسوا تريفو (١٩٧٠)	Francois Truffaut (1970)
الطيـور	**The Birds**
أ. هتشكوك (١٩٦٣)	A. Hitchcock (1963)

ع

العام الماضى فى ماريئباد	**Last Year at Marienbad**
ألان رينيه (١٩٦١)	Alain Resnais (1961)
عرض الفيلم الأخير	**The Last Picture Show**
بيتر بوجدانوفيتش (١٩٧١)	Peter Bogdanovich (1971)
عزيزتى كليمانتاين	**My Darling Clementine**
جون فورد (١٩٤٦)	John Ford (1946)

Strangers on a Train — **غريبان فى قطار**

A. Hitchcock (1951) — أ. هتشكوك (١٩٥١)

Singing in The Rain — **الغناء تحت المطر**

Stanley Donen (1952) — ستانلى دونين (١٩٥٢)

The Golem — **الغـول**

Paul Wegener (1914 and 1920) — بول فيجنر (١٩١٤ ، ١٩٢٠)

ف

Los Olvidados — **الفتـــوات**

L. Bunuel — لوى بونويل (١٩٥٠)

The Young Girls of Rochefort — **فتيات روشفورت الصغيرات**

Jacques Demy (1967) — جاك ديمى (١٩٦٧)

Frankenstein — **فرانكنشتاين**

James Whale (1931) — جيمس هويل (١٩٣١)

Wild Strawberries — **الفراولة البرية**

Ingmar Bergman (1957) — أ. برجمان (١٩٥٧)

Viridiana — **فيريديانا**

Louis Bunuel (1961) — لوى بونويل (١٩٦١)

Film — **فيـلم**

Samuel Beckett (1964) — صمويل بيكيت (١٩٦٤)

ق

The Ear-rings of Madame de — **قرط مـدام ...**

Max Ophuls — ماكس أوفولس

Night and Fog	**ليل وضباب**
Alain Resnais (1955)	الان رينيه (١٩٥٥)
A Night in Casablanca	**ليلة فى الدار البيضاء**
Marx Brothers (1926)	اخوان ماركس (١٩٤٦)
A Night at The Opera	**ليلة فى الأوبرا**
Marx Brothers (1935)	اخوان ماركس (١٩٣٥)

م

The Conversation	**المحادثة**
F. Coppola (1927)	ف . كوبولا (١٩٧٤)
The Trial	**المحاكمة**
Orson Welles (1964)	أورسون ويللز (١٩٦٤)
A trial of Jean of Arc	**محاكمة جان دارك**
Robert Bresson (1961)	روبرت بريسون (١٩٦١)
The Informer	**المخبر**
John Ford (1935)	جون فورد (١٩٣٥)
The Battleship Potemkin	**المدرعة بوتمكين**
Sergei Eisenstein (1925)	س. ايزنشتاين (١٩٢٥)
The Gunfighter	**المدفعى**
Henry King (1950)	هنرى كنج (١٩٥٠)
Stage-coach	**مركبة السفر العمومية**
John Ford (1939)	جون فورد (١٩٣٩)
The Conjurer	**المشعوذ**
Georges Méliès (1899)	جورج ميليه (١٨٩٩)

ن

نازارين	**Nazarin**
لوى بونويل (١٩٥٨)	L. Bunuel
نانوك الشمال	**Nanook of The North**
روبرت فلاهيرتى (١٩٢٢)	Robert Flaherty (1922)
نوسفيراتو	**Nosferatu**
ف٠و٠ مورناو (١٩٢٢)	F. W. Murnau (1922)
النــوم	**Sleep**
آندى وارهول (١٩٦٣)	Andy Warhol (1963)
نيران فوق السهل	**Fires on The Plains**
كون اتشيكاوا (١٩٦٠)	Kon Ichikawa (1960)

هـ

هاتارى	**Hatari**
هوارد هوكس (١٩٦٢)	Howard Hawks (1962)
هــود	**Hud**
مارتن ريت (١٩٦٣)	Martin Ritt (1963)
هيروشيما حبيبى !	**Hiroshima Mon amour**
أ٠ رينيه (١٩٥٩)	A. Resnais (1959)

و

وجــوه	**Faces**
جون كاسافيتس (١٩٦٨)	John Cassavetes (1968)

المحتويات

الصفحة

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الايداع بدار الكتب ٤٠٥٩/١٩٨٩

ISBN ـ ٩٧٧ ـ ٠١ ـ ٢١٥٤ ـ ٧

رحلة فى عالم الفيلم السينمائى وجمالياته وفنونه التى تمتزج وتتراكب لتصنع عملا يخاطب السمع والبصر والحس والوجدان والعقل . وإذا كانت الفطرة الفنية السليمة تكفل للمشاهد الاستمتاع بالعمل الجيد والتمييز بين الغث والثمين . فإن معرفته بالأسس الفنية والتقنية تؤسس حكمه على قاعدة موضوعية وتزيد من عمق احساسه وتذوقه لجماليات العمل الفنى

٣٣٠ قرشا

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب